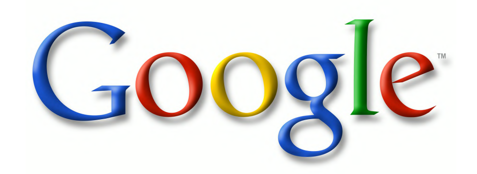
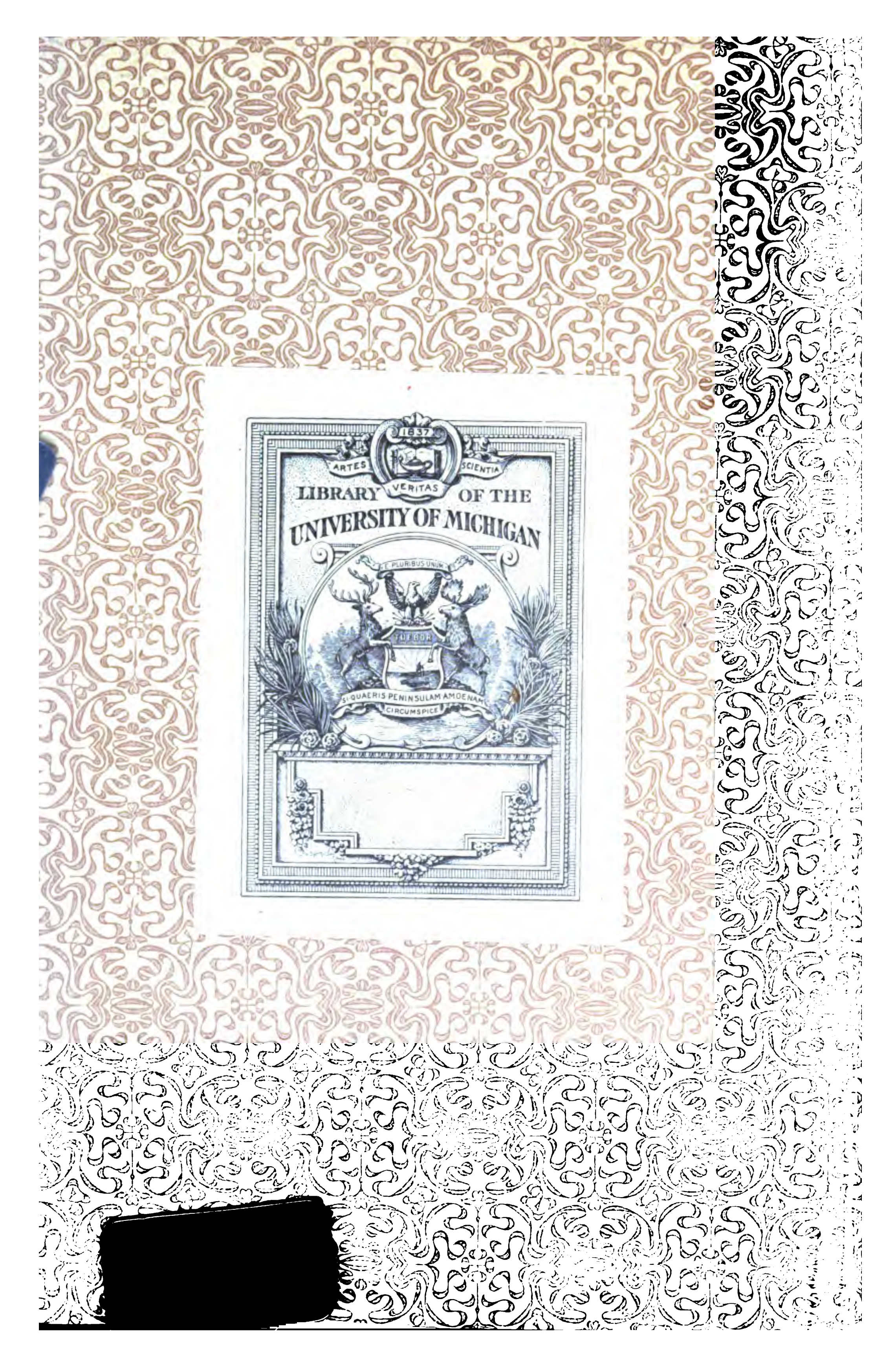
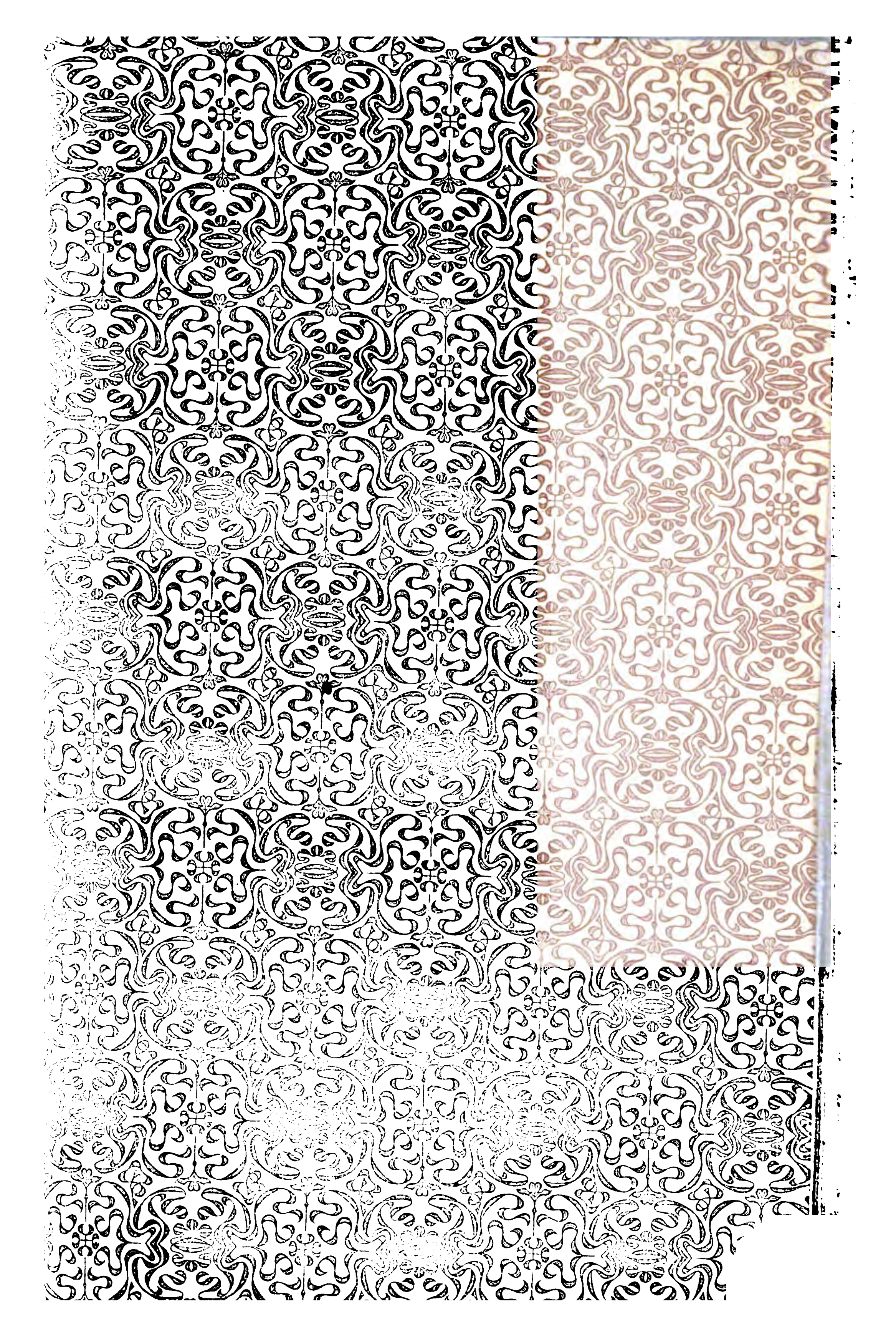
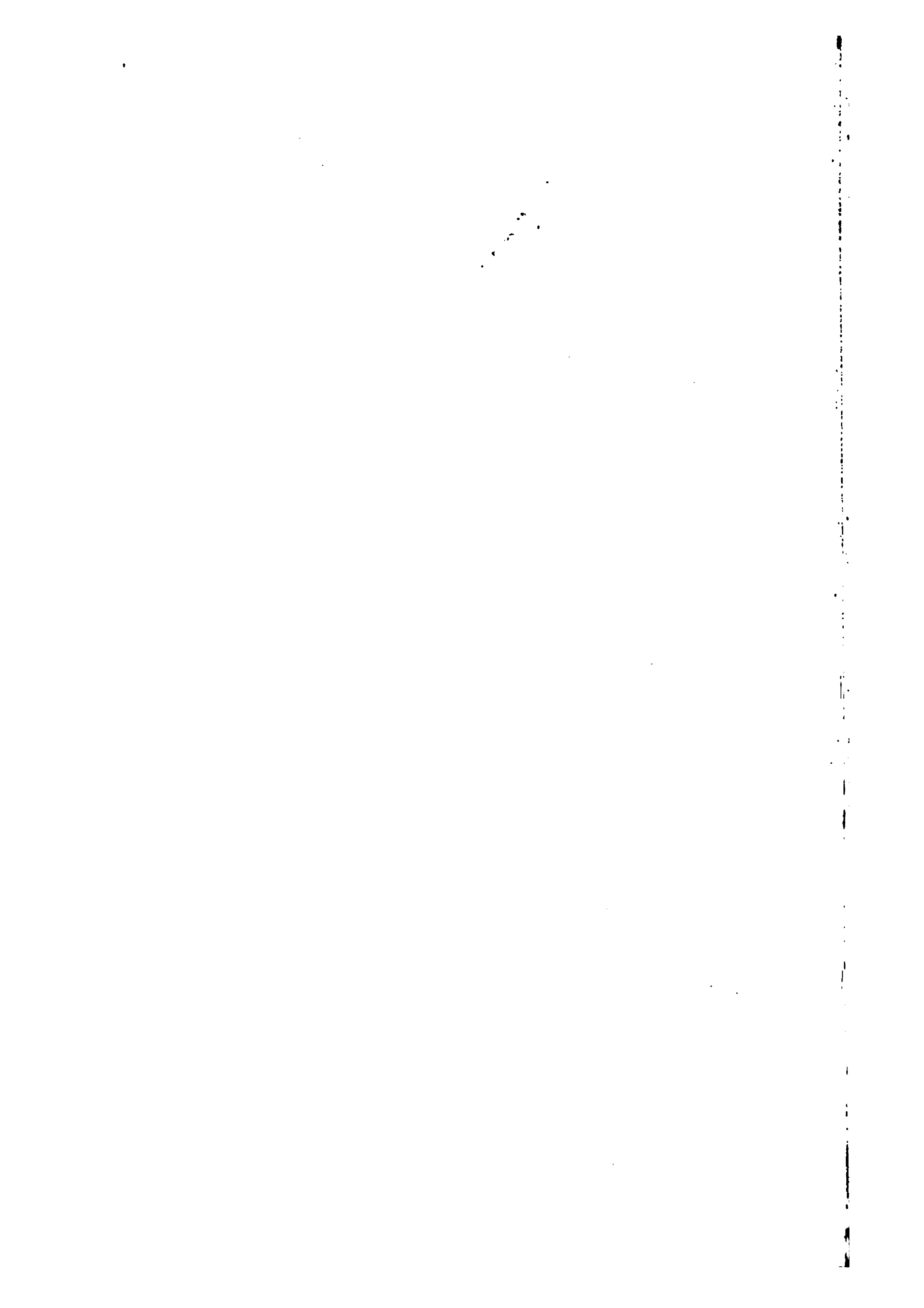



1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE





GRUNDZÜGE

DER

ÄSTHETISCHEN FARBENLEHRE

VON

Dr. EMIL UTITZ

IN PRAG.

MIT 4 ABBILDUNGEN UND 2 TABELLEN IM TEXT.



STUTTGART.
VERLAG VON FERDINAND ENKE.
1908.

Druck der Hoffmannschen Buchdruckerei in Stuttgart.

Dem Andenken meiner Grossmutter

gewidmet.

Vorwort.

Lediglich drei sachlichen Bemerkungen diene dieses Vorwort; im übrigen mögen die Grundzüge für sich selbst sprechen, und ich will nur hoffen, dass ihre Sprache nicht allzu schlecht sein werde.

Gleichsam als Einleitung zu der vorliegenden Arbeit erschien von mir im dritten Hefte des dritten Jahrganges der Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft eine Abhandlung: „Kritische Vorbemerkungen zu einer ästhetischen Farbenlehre", in welcher der Beurteiler die prinzipielle Behandlung so manchen Problems finden dürfte, dessen Aufnahme in dieses Buch aus methodischen Gründen ich nicht für geeignet erachtete. Sollten also Auseinandersetzungen über Farbenwirkung auf Tiere, Kinder und Primitive, auf Farbenblinde bez. Farbenschwache, ferner solche über die Möglichkeit psychologischen Experimentierens auf diesen Gebieten vermisst werden, so verweise ich hier auf die eben genannte Abhandlung, die meine Stellung zu diesen Fragen angibt.

Der erste Teil des achten Kapitels — Zweckmässigkeit und Schönheit — erschien bereits in ähnlicher Fassung im neunten Bande der Philosophischen Wochenschrift, und in abgekürzter Form im Aprilheft 1908 der: „Deutsche Kunst und

Dekoration". Der innige Zusammenhang dieser Ausführungen mit den Problemen dieses Buches machte ihre Aufnahme notwendig.

Erhebliche Schwierigkeiten bot in unserem Falle die Anlage des Sachverzeichnisses, da es sich oft unmöglich erwies, ein Problem durch ein allgemein bekanntes Schlagwort zu kennzeichnen. Doch hoffe ich, dass wenigstens alles Wichtigere nicht allzu schwer aufgefunden werden kann.

Der Verfasser.

Inhaltsübersicht.

I.

Einleitung.

§ 1. „Wenn wir im beleuchteten Raume die Augen aufschlagen, sehen wir vor uns eine Mannigfaltigkeit räumlich ausgedehnter Gebilde, die sich durch die Verschiedenheit ihrer Farbe voneinander abgrenzen oder abheben, wobei das Wort Farbe im weitesten Sinne genommen und auch Schwarz, Grau, Weiss, überhaupt jedes Dunkel und jedes Hell, darunter verstanden ist. Die Farben sind es, welche die Umrisse jener Gebilde ausfüllen, sie sind der Stoff, aus dem das unserem Auge Erscheinende sich vor uns aufbaut; unsere Sehwelt besteht lediglich aus verschieden gestalteten Farben, und die Dinge, so wie wir sie sehen, d. h. die Sehdinge, sind nichts anderes als Farben verschiedener Art und Form." Mit diesen treffenden Worten leitet der berühmte Sinnesphysiologe Ewald Hering seine „Grundzüge der Lehre vom Lichtsinn"[1]) ein. Der Psychologe hat es nun mit diesen „Sehdingen" zu tun, nicht aber mit dem, was etwa in Wirklichkeit unseren Sinnesqualitäten entspricht. Seine Aufmerksamkeit richtet sich auf das, was wir „erleben", auf unsere Bewusstseinstatbestände. Ihre Beschreibung und Ableitung bilden das Feld seiner Tätigkeit.

Wenn wir nun im folgenden von Farben sprechen, meinen wir stets Farben im eigentlichen Sinn, in welchem sie lediglich als Objekt unserer Gesichtsanschauung, nicht aber als in Wirklichkeit bestehend erkannt werden. Unter Rot oder Gelb z. B.

[1]) Aus dem „Handb. d. Augenheilk.", 1. Teil, XII. Kap., Leipzig 1905.

verstehen wir stets phänomenales Rot oder Gelb; und wo wir von Mischungen reden, denken wir lediglich an phänomenale Mischungen.

Wollen wir nun die tatsächlichen Empfindungsinhalte kennen lernen, müssen wir streng deskriptive und genetische Fragen scheiden, uns daher — soweit wir lediglich beschreiben und zergliedern — hüten, physiologische oder physikalische Erwägungen über die Reizursache einzuschalten, „ein Grundsatz, der zwar fast allgemeine Anerkennung findet, aber verhältnismässig nur selten konsequent befolgt wird [1]."

Unser Gesichtssinn vermittelt uns nun auch ästhetische Eindrücke. Wir sehen die Natur, wir sehen Bilder und Statuen, Gebäude und Erzeugnisse des Kunstgewerbes. Und alles Gesehene erscheint uns irgendwie „farbig", wobei wir wieder „Farbe" im weitesten Sinne des Wortes nehmen. Dieses Gesehene löst nun gewisse Wirkungen aus: Vorstellungen, Gefühle usw. Inwieweit nehmen nun die Farben an ästhetischen Wirkungen teil? Inwieweit kommt ihnen selbst ästhetischer Wert zu? Welche ästhetische Wirkungen können durch sie hervorgerufen werden und auf welche Weise? Diese und ähnliche Fragen fallen in den Bereich einer ästhetischen Farbenlehre und sollen im folgenden ihre Erörterung finden.

Jede ästhetische Wirkung ist natürlich stets irgendein psychisches Erlebnis. So wird also die Psychologie unseren Ausgangspunkt bilden. Aber unser Ziel sind nicht psychologische Erkenntnisse, sondern sie mögen uns nur als Mittel dienen, dieses zu erreichen: dem Geniesser und dem Künstler einen praktischen Führer auf diesen Pfaden in die Hand zu geben.

---

[1]) J. Eisenmeier, „Untersuchungen zur Helligkeitsfrage", S. 2. Halle a. S. 1905. Hier sind auch die Autoren genannt, die in ihren Arbeiten diese methodische Norm streng anwandten. Auch Kunstschriftsteller betonen die Wichtigkeit dieser Regel, so z. B. der feinsinnige A. Lichtwark („Die Erziehung des Farbensinns", 3. Aufl., S. 9. Berlin 1905). Und einen geradezu begeisterten Anhänger hatte sie in Goethe, der in der Analyse unmittelbarer Eindrücke Hervorragendes leistete. Vgl. A. Peltzer, „Die ästhetische Bedeutung von Goethes Farbenlehre", Heidelberg 1903.

§ 2. Bevor wir zu dem wichtigen Problem einer Analyse des Farbeneindrucks übergehen, sei folgende Frage kurz gestreift: Wodurch unterscheidet sich eine ästhetische Farbenlehre von einer Technologie? wo liegen da die Grenzen? Ist es vielleicht auch Aufgabe des Aesthetikers, anzugeben, wie der Maler die Farben mischen muss, welche am dauerhaftesten sind, wie sie behandelt werden müssen usw.?

Die Aesthetik ist eine philosophische Disziplin; und die Philosophie bildet „jenes Wissensgebiet, welches die Psychologie und alle mit der psychischen Forschung nach dem Prinzip der Arbeitsteilung innigst zu verbindenden Disziplinen umfasst [1]." Soweit es sich also um Forschungen auf einem Gebiet handelt, wo auf psychologischer Seite die Hauptschwierigkeiten liegen, erstreckt sich der Geltungsbereich der ästhetischen Farbenlehre. Wo aber die Schwierigkeiten vornehmlich wo anders ruhen — z. B. im Bereiche der Chemie oder Physik —, hört die ästhetische Farbenlehre auf [2].

Ferner zielt jede philosophische Forschung auf das Allgemeine. Die Auffindung allgemeiner Gesetze, allgemeiner Normen ist ihre Aufgabe. Wo sich nun die Wissenschaft dem Einzelnen und Besonderen zuwendet, verliert sie ihren philosophischen Charakter; mag es sich auch event. um das gleiche Material handeln. Ich gebe ein Beispiel: Gesetzt den Fall, der Satz gelte ganz allgemein, dass starke Helligkeitsunterschiede gefallen. Nun erhebt sich aber die Frage: wie stelle ich mit dem und dem Material starke Helligkeitsunterschiede dar? Werden auch die Farben unverändert halten usw.? Derartige Untersuchungen gehören in ein Malerhandbuch, an denen ja kein Mangel herrscht. Aus der grossen Anzahl will ich hier nur

---

[1]) A. Marty, „Was ist Philosophie?" S. 12. Prag 1897. Die Verteidigung dieser Definition gegenüber dem Vorwurf des Psychologismus findet der Leser in dem neuesten Werke des eben genannten Autors: „Untersuchungen zur Grundlegung der allgem. Grammatik u. Sprachphilosophie", I. Halle 1908.

[2]) Vgl. die anregenden Ausführungen in Joh. Volkelt, „System der Aesthetik", I, S. 12—14, die Fragen der Technik in ihrem Verhältnis zur Aesthetik betreffend.

einige nennen, die mir recht zweckdienlich scheinen, und die ich deshalb empfehlen kann:

Franz Schmid-Breitenbach, „Stil- und Kompositionslehre für Maler", Stuttgart 1903.

Fr. Jaennicke, „Die Farbenharmonie", Stuttgart 1902, 3. Aufl.

P. Schultze-Naumburg, „Das Studium und die Ziele der Malerei", Jena 1905.

Aus der älteren Literatur erwähne ich lediglich folgende zwei Schriften, die auch heute noch ihre Bedeutung besitzen:

W. v. Bezold, „Die Farbenlehre im Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe", Braunschweig 1874.

Ernst Brücke, „Die Physiologie der Farben für die Zwecke der Kunstgewerbe", Leipzig 1887, 2. Aufl.

Eine trefflich orientierende, kunstgeschichtliche Behandlung der hier einschlägigen Fragen bietet das Büchlein von W. von Seidlitz, „Ueber Farbengebung", Stuttgart 1900.

Auf eines sei hier noch aufmerksam gemacht: das Anfangsstadium, in dem wir uns hinsichtlich der meisten ästhetischen Fragen befinden — und hierher gehören auch die unsrigen —, bringt es mit sich, dass wir häufig nicht aus der Psychologie heraus, sondern gleichsam in sie hineinarbeiten müssen, da die psychologische Analyse und die Aufdeckung der genetischen Gesetze uns heute noch vielfach unüberwindliche Hindernisse in den Weg stellen. Handelt es sich doch zum Teil um höchst verwickelte psychische Zustände.

Ein uns überlegener Geist könnte wohl alle ästhetischen Normen aus der Psychologie deduzieren, wir aber müssen häufig vom Erreger, vom betreffenden Kunst- oder Naturgegenstand, ausgehen. Wir können ihn z. B. mit anderen vergleichen und auf diese Weise Uebereinstimmungen und Verschiedenheiten feststellen, wodurch wir hierauf zu einem Wahrscheinlichkeitsschluss gelangen, dass diese oder jene Faktoren Ursache des ästhetischen Genusses sind. So finden wir allmählich eine Regel: an die und die Bedingung knüpft ein so geartetes Erlebnis; oder umgekehrt: diesen oder jenen Bedingungen muss

Genüge geleistet werden zur Hervorrufung eines bestimmten Erlebnisses.

Wo die Tatsachen ob ihrer geringeren Kompliziertheit es gestatten, wird sich auch mit Erfolg das Experiment anwenden lassen.

Nicht vergessen darf ferner werden die umfassende Berücksichtigung historischer Tatsachen, die ein reiches und wertvolles Erfahrungsmaterial vorlegen.

II.

Der Farbeneindruck.

§ 3. Folgende Frage muss uns nun beschäftigen: Wie wirken die Qualitäten des Gesichtssinnes auf uns? Ihre Wirkung bildet natürlich irgendein Erlebnis, und uns fällt die Aufgabe seiner Analyse zu. Ich kann mich nun im Rahmen dieser Grundzüge nicht auf eine ins Detail gehende Zergliederung einlassen, sondern muss mich beschränken, Grundlinien zu geben.

Vorerst sei auf eine wichtige Unterscheidung aufmerksam gemacht: einerseits erscheinen uns die Farben als Eigenschaften der Dinge — ob dies berechtigt ist oder nicht, kommt hier nicht in Frage —; mit ihrer Hilfe erkennen wir die Dinge. Auf sie achtet vornehmlich unsere Aufmerksamkeit und nicht auf die Farben. Ganz anders liegt der Fall, wenn wir vor farbigen Flächen stehen[1]). Da wird die Farbe einziges Objekt unserer Aufmerksamkeit. Sie wird nicht mehr als Eigenschaft eines Dinges aufgefasst, nicht mehr als Kennzeichen, an dem wir das Ding erkennen, sondern gleichsam als Ding selbst, dem wir unsere ganze Beachtung zollen. Diese verschiedenartige Betrachtungsweise bedingt häufig auch ganz verschiedene Gefühlserlebnisse. Es sei mir die Anführung einiger erläuternder Beispiele gestattet: Rot gilt ganz allgemein als aufregende, warme, freudige Farbe. Es gilt uns als Symbol des Lebens und der Liebe. Seinem freudigen, erwärmenden Charakter ist es zuzuschreiben, dass es die Lieblingsfarbe der meisten Kinder und Primitiven bildet. Nun denke man aber an das Rot einer entzündeten

---

[1]) Im gewöhnlichen Leben treffen wir etwa diesen Fall an nicht gemusterten Tapeten.

Stelle oder an das Rot auf den Wangen eines Schwindsüchtigen! Das ergibt doch zweifellos einen ganz anderen Gefühlseindruck, und zwar nicht etwa, weil das Rot hier andersartig wirkt, sondern weil es in diesen Fällen auf den farbigen Eindruck als solchen gar nicht ankommt. Er ist uns nur ein Zeichen für anderes, und dieses Andere — die Vorstellungen der Schmerzen, der Schwindsucht, des Todes usw. — drängt sich in den Vordergrund unseres Bewusstseins. Oder ein anderes Beispiel: Schwarz wirkt düster, traurig und wird aus diesem Grunde bei uns als Trauerfarbe verwendet. Schwarze Haare und Augen — man denke etwa an Italiener — wirken in der Regel aber durchaus nicht traurig, weil wir sie als Zeichen für Lebhaftigkeit, Temperament, Leidenschaft usw. deuten. Allerdings kommt hier meist noch ein gewisser Glanz hinzu, der mit der schwarzen Farbe an und für sich nichts zu tun hat. Das Ergebnis dieser Betrachtung wäre demnach: wo es lediglich auf die Ermittlung der Farbenwirkung ankommt, beachte man nur farbige Flächen, um nicht ganz gewichtige Fehlerquellen einzuführen und unnötige Komplikationen zu schaffen. Auch darauf sei hier hingewiesen, dass wir in der Natur fast nie gleichförmig farbigen Flächen begegnen. Fast stets tritt durch Helligkeitsunterschiede Nuancenreichtum ein; so ist das Wiesengrün z. B. nicht ein Grün, sondern eine ganze Reihe von Grünqualitäten.

Wie man diese Farbenflächen herstellt — ob mittels der Heringschen Papiere, der Spektralfarben, farbiger Gläser oder sonst auf irgend eine Weise —, kann hier nicht erörtert werden und gehört auch nicht in den Problemenkreis einer ästhetischen Farbenlehre, die von der Erscheinung ausgeht, deren Wirkungen, nicht aber deren Ursachen sie erforscht.

Nur nebenbei sei hier bemerkt, dass man alle Kontrasterscheinungen sei es vermeiden, sei es in Rechnung ziehen muss, da sie ja die Farbenerscheinung verändern. Und hat man auf sie nicht acht, so handelt man über ein anderes Phänomenon und nicht über das, dessen Analyse gerade erstrebt wird.

Selbstverständlich ist es, dass alle Versuche bei Tagesbeleuchtung — und zwar alle bei gleicher Beleuchtung — ausgeführt werden sollen, da künstliches Licht die Farben ver-

ändert und so auch den Gefühlsausdruck verschiebt. Muss also irgendein Werk bei künstlichem Licht betrachtet werden, so muss es daraufhin gearbeitet sein, d. h. unter Berücksichtigung aller Abwandlungen der Farben [1]). Am nächsten kommt dem Tageslicht noch das der elektrischen Bogenlampen, welches noch dazu den Vorteil einer fast völligen Gleichmässigkeit bietet.

Noch auf eines sei hier die Aufmerksamkeit gelenkt: alles Glitzernde, Flimmernde, Glänzende, Blendende usw. muss ganz ausscheiden, wenn man die spezifische Farbenwirkung ermitteln will. Handelt es sich doch dabei nicht um Qualitäten des Gesichtssinns, sondern um gewisse organische Mitempfindungen, ebenso wie etwa bei dem Schmetternden, Gellenden usw. auf dem Gebiete des Gehörssinnes [2]). Man muss also mit glanzlosen Flächen arbeiten, um diese störenden Nebenwirkungen auszuschalten!

Bevor wir nun in die Analyse der Farbenwirkung eingehen, sei auf einige Faktoren hingewiesen, welche die teilweise Verschiedenheit dessen, was man gewöhnlich „Farbengeschmack“ nennt, erklären. Absehen wollen wir hier von den Verschiedenheiten, die auf Farbenblindheit oder Farbenschwäche zurückgehen. Aber auch bei Gleichartigkeit der Empfindungen kann sehr wohl eine Verschiedenheit der Gefühlsanlage bestehen. Derjenige, der „musikalisches Gehör besitzt, unterscheidet sich von dem, bei welchem es unentwickelt ist, nicht dadurch, dass er die Töne in anderer Weise empfände, wie man wohl angenommen hat, sondern dadurch, dass dieselben Empfindungs-

---

[1]) O. Hildebrand, „Einfluss des Gas- und elektrischen Lichtes auf die Farbenwirkung“, „Innendekoration“ (Darmstadt) 1907, Märzheft; W. Zimmermann, „Veränderung der Farben unter dem Einfluss des künstlichen Lichtes“, a. a. O., Juniheft.

[2]) C. Stumpf, „Ueber Gefühlsempfindungen“, Zeitschr. f. Psychol. u. Phys. d. Sinnesorgane, Bd. 44, 1 u. 2, S. 27—28; Franz Brentano, „Psychologie vom empirischen Standpunkte“, I, S. 109, 190 f., Leipzig 1874; und „Untersuchungen zur Sinnespsychologie“, S. 109, 120 ff., Leipzig 1907; E. L. Fischer, „Theorie der Gesichtswahrnehmung“, Mainz 1891; und schliesslich als neueste Arbeit: H. Feilchenfeld, „Ueber den Blendungsschmerz“, Zeitschr. f. Psych. u. Physiol. d. Sinnesorgane, II. Abt., 42. Bd., S. 313—348.

inhalte von ihm eine andere Beurteilung erfahren und ihm andere Gefühle erwecken[1])." Das gleiche gilt auch hier auf dem Gebiete des Gesichtssinns. Die Verschiedenheit der Apperzeptions- und Urteilserlebnisse, ferner die verschiedene Disposition zu Gefühlen bedingen eine gewisse Relativität des Farbengeschmacks. Eine grosse Rolle spielt auch hier — wie überhaupt in der Aesthetik — die Macht der Gewohnheit. An Farben oder Farbenzusammenstellungen, die wir häufig antreffen, gewöhnen wir uns so, dass sie — wenn auch vielleicht anfangs unangenehm — uns gleichgültig oder durch ihre Vertrautheit angenehm werden. Ungewohntes wirkt häufig missliebig, andererseits kann wieder Neufreude daran anknüpfen etc. Und weiterhin wäre der Einfluss des Landes, des Klimas, der Lebensgewohnheiten, der gesamten Kultur einer Zeit usw. in Betracht zu ziehen. Denn von Land und Klima hängt es grossenteils ab, welchen Farben wir in der uns umgebenden Natur begegnen. So musste der leuchtende Himmel des Südens, die ganze Farbenpracht südlicher Landschaft natürlich weit lebhafteres, allgemeineres Interesse wachrufen als etwa kahle, nordische Gegenden. Um in ihnen Schönheiten der Farbe zu finden, bedurfte es bereits eines entwickelten Geschmacks. Man denke z. B. daran, dass man die Schönheit des Dachauer Moores oder die der Lüneburger Heide erst vor wenigen Jahrzehnten gleichsam entdeckte, weil sie intimerer, stillerer Art sind, während die Farben des Südens wegen ihres hohen Sättigungs- oder Helligkeitsgrades sich dem Beschauer aufdrängen, so dass die Künstler weit früher auf sie aufmerksam wurden. Man denke ferner an die Farbenfreude der Bauern, die ihren Ausdruck findet in ihren Häusern (farbige Dächer, Türen und Fensterrahmen), Gärten und Gebrauchsgegenständen (farbige Bauernmöbel). Und dies hängt sicher damit zusammen, dass sie in einer farbenreichen Umgebung leben. Und so liessen sich leicht die Beispiele häufen! Aber auch die Lebensgewohnheiten einer Nation bedingen ihre Stellung zur Farbe. Gilt es z. B. als äusserlich, eitel, der sinnlichen Erscheinung viel Beachtung zu zollen, sinkt

[1]) A. Marty, „Die Frage nach der geschichtlichen Entwicklung des Farbensinnes", S. 38 ff., 43 ff., 47. Wien 1879.

auch naturgemäss das Interesse für Farben, und es kann ein Extrem der Farbenverachtung eintreten, wie wir es in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in deutschen Landen antreffen. Auch Rassenunterschiede machen sich bemerkbar. So haben die Deutschen bis auf die jüngste Zeit — mit wenigen Ausnahmen — mehr zeichnerisch ausgezeichnete Werke als malerisch hervorragende Leistungen geschaffen. Ganz fein drückt dies Meier-Graefe aus[1]): „Man könnte sich vielleicht die beiden Temperamente (Deutsche und Franzosen) als verschieden wirkende optische Apparate vorstellen; der eine, der Thomas, lässt alles, was Farbe und Licht ist, durch und fängt nur die Linien auf; der andere, der Monets, gibt die Erscheinungen, wie sie dem farben- und lichtempfindlichen Auge erscheinen." Doch hat sich dies in der neuesten Zeit auch geändert, da eine ganze Reihe von Schulen in Deutschland jetzt vornehmlich malerisch arbeiten. Allerdings kam der Impuls vornehmlich vom Ausland, das uns erst die Augen für die Schönheiten von Licht und Farbe öffnete. Und so wie sich hier Unterschiede der Nationen zeigen, finden sich auch individuelle Unterschiede. Der sanfte, zarte Charakter wird auch hinsichtlich der Farbenwahl andere Vorlieben aufweisen, als der leidenschaftlichen Eindrücken leicht zugängliche. Zum Schluss noch ein Wort über Kultureinflüsse, obgleich bereits darauf hingewiesen wurde. Eine ernste, strenge Kulturepoche wird auch im Farbengeschmack sich anders geltend machen, wie eine, die Anmut und Zierlichkeit als höchste Güter anstrebt. Diese kurzen Bemerkungen mögen genügen! Es geht ja wohl deutlich aus ihnen hervor, dass gar viele Faktoren unseren „Farbengeschmack" bestimmen. Und da sie in Raum und Zeit Veränderungen unterliegen, machen sie auch eine gewisse Relativität des Farbengeschmacks begreiflich. Aber deswegen vollständige Subjektivität zu lehren, ginge viel zu weit und hiesse sich von der Wahrheit gar sehr entfernen.

Vor allem sei hier folgendes bemerkt: Rot wirkt erregend, feurig usw., um sich dieses Beispiels zu bedienen. Der eine kann nun diesen Eindruck lieben, dem anderen kann er ob

[1]) „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst", I, S. 215. Stuttgart 1904.

seiner Heftigkeit unangenehm sein. Aber deswegen bleibt doch der direkte Eindruck gleich[1]. Und von ihm soll nun im folgenden vorerst die Rede sein, während wir uns gar nicht der Aufgabe unterziehen wollen — deren Vergeblichkeit im vorhinein feststeht —, die absolut schönste Farbe ausfindig zu machen.

Nun also zur Farbenwirkung selbst! Zwei Hypothesen[2] stehen da einander gegenüber, von denen die eine besagt: die emotionelle Wirkung erfolge direkt, instinktiv, wie etwa bei Geschmacks- oder Temperaturempfindungen. Die andere jedoch behauptet, die Wirkung gründe sich auf Assoziationen; so wirke Rot z. B. belebend, feurig usw., weil es die Erinnerung an Blut, Feuer usw. entfache, Blau sanft und ruhig, weil es an den wolkenlosen Himmel gemahne usf.

Doch gegen letztere Hypothese erheben sich schwere Bedenken und wurden auch schon teils von einsichtigen Forschern erhoben. Vorerst müssen wir uns fragen: welches Blau, welches Rot wirkt denn so? Denn jede Farbe können wir in einer ganzen Reihe von Nuancen herstellen. Wirken also die reinen Farben derartig, beispielsweise das reine Rot? — wobei ich unter einem reinen Rot dasjenige verstehe, das weder ins Gelbliche, noch ins Blaue spielt, d. h. weder zum Orange, noch zum Violett hinneigt, und das auch nicht mit Schwarz, Weiss oder Grau irgendwie verhüllt ist. — Das reine Rot wirkt nun allerdings lebhaft, feurig etc., aber dem Blut ist es durchaus nicht sehr ähnlich, wie bereits Lipps[3] richtig bemerkte, ebensowenig wie das reine Blau einem wolkenlosen Himmel unserer Gegenden. Ferner müsste — hätte die Hypothese recht — gerade jene Nuance am stärksten gefühlsbetont sein, welche genau der Farbe des assoziierten Gegenstandes entspricht. Dies zeigt aber keineswegs die Erfahrung. Ferner treffen wir Farben

[1] Vgl. Th. Volbehr, „Die Neidfarbe Gelb“. Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstw., 1, S. 355—365.

[2] Auf die Einfühlungshypothese kann ich hier aus dem Grunde nicht eingehen, weil derartige prinzipielle Erörterungen uns viel zu weit von unserem Thema ablenken würden.

[3] Aesthetik, I, S. 445.

mit ganz entschiedener, eigenartiger Gefühlsbetonung — z. B. das reine Gelb, das Violett, das Orange —, ohne dass uns das tägliche Leben sie in häufiger, prägnanter oder ausgedehnter Weise zeigen würde, so dass also schwerlich eindeutige Assoziationen aufkommen könnten. Weiterhin ist ja die starke Farbenwirkung auf Tiere, Kinder und Primitive bekannt. Sollte die vielleicht gar auf einen besonderen Assoziationsreichtum zurückzuführen sein? Das wird wohl niemand annehmen wollen. So genügen vielleicht schon diese wenigen Worte, um zu zeigen, dass die Gefühlsbetonung der Farben direkt erfolgt, instinktiv, wofür auch die Analogie zu den andern Sinnen spricht. Gesetzt ist ein jedesmal charakteristisch verschiedener Affekt.

Doch eine andere Frage erhebt sich nun: ist mit dieser Statuierung die psychologische Analyse beendet? Ich glaube dies verneinen zu müssen. Sahen wir uns genötigt, Assoziationen als einzige und ursprüngliche Quelle der Farbenwirkung abzulehnen, so dürfen wir doch nicht vergessen, dass Assoziationen häufig beim Farbeneindruck eine gewisse, bisweilen sogar recht wichtige Rolle spielen. Von ihnen soll nun die Rede sein[1]).

---

[1]) Ich gebe hier nur eine kleine Auswahl aus der überreichen Literatur, die unter folgenden Gesichtspunkten erfolgte: das Unwesentliche und Unbedeutende liess ich aus und führte nur die Schriften an, die entweder das vorliegende Problem förderten, oder denen durch die Bedeutung ihrer Verfasser das Recht zukommt, berücksichtigt zu werden: Julius Walter, „Die Geschichte der Aesthetik im Altertum“, Leipzig 1893, S. 77 ff., 206 ff., 662 ff.; A. Peltzer, „Die ästhetische Bedeutung von Goethes Farbenlehre“, Heidelberg 1903, S. 17 ff. (daselbst auch alle wichtigeren diesbezüglichen Zitate aus Goethes „Farbenlehre“); Ludwig Eckardt, „Vorschule der Aesthetik“, Karlsruhe 1864, I, S. 336 ff.; Conrad Hermann, „Aesthetische Farbenlehre“, Leipzig 1876, S. 50 ff.; Jaennicke, „Die Farbenharmonie“, Stuttgart 1902, S. 45 ff., 89; R. Wallaschek, „Psychologie und Pathologie der Vorstellung“, Leipzig 1905, S. 165 ff.; Konrad Lange, „Das Wesen der Kunst“, 2. Aufl., Berlin 1907, S. 541 ff.; Joh. Volkelt, „System der Aesthetik“, I, S. 261 ff.; Lipps, „Aesthetik“, I, 440 ff.; M. Dessoir, „Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft“, Stuttgart 1906, S. 117 ff.; G. Th. Fechner, „Vorschule der Aesthetik“, 2. Aufl., Leipzig 1897, I, S. 100 ff., 103 ff., 212 ff.; Richard Müller-Freienfels, „Zur Theorie der Gefühlstöne der Farbenempfindungen“, Zeitschr. f. Psych. u. Phys. d. Sinnesorgane, I. Abt., 46. Bd., S. 241—274.

Tatsächlich erinnert Rot an Blut, Blau an wolkenlosen Himmel, Grün an Wiesen usw. Kurz, die Farben assoziieren sich mit der Vorstellung jener Dinge, an denen wir sie überwiegend häufig gesehen haben, oder die unsere besondere Aufmerksamkeit erregten. Diese Assoziationen begründen nun zwar keineswegs, fördern oder hemmen aber den direkten Eindruck. Rot wirkt an sich aufregend, dazu treten nun die Vorstellungen des Blutes, Feuers usw. und verstärken die Gefühlswirkung. Zu bemerken ist hier, was ich auch bereits andeutete, dass diese Assoziationen weniger an die Nuance knüpfen, die genau die Farbe des Assoziierten wiedergibt, sondern an diejenige, welche den spezifischen Eindruck voll und ganz erregt. Weiterhin zeigt es sich, dass wir, aufgefordert, die Farbe des Blutes oder des Feuers anzugeben, meist jene Nuance wählen, die am erregendsten an sich wirkt, und nicht diejenige, die dem Geforderten am meisten ähnelt. Also nicht bloss die Aehnlichkeit der Erscheinung wirkt hier assoziierend, sondern auch — und vielleicht in höherem Masse — die des Gefühlseindrucks.

Nun sei ein anderes Beispiel angefügt, um zu zeigen, dass unmittelbarer und vermittelter Eindruck auch bisweilen einander hemmend gegenüberstehen. Schmutziggelb[1]) erinnert an die Gesichtsfarbe des Neidischen und ward so zur Farbe des Neides, unterstützt noch durch den widerwärtigen direkten Eindruck. Nun kann es aber geschehen, dass die Vorstellung des Neides, ganz allgemein mit Gelb verknüpft, auch beim Anblick eines reinen Gelb auftritt und dann seinen höchst angenehmen direkten Eindruck beeinträchtigt.

Es sei mir jetzt gestattet, ein Beispiel einer anderen Art vorzubringen: weil Violett düster, traurig wirkt, ward es zur kirchlichen Trauerfarbe. Hier geschah die Verbindung ohne Zweifel durch Aehnlichkeit des Gefühlsausdrucks. Wer nun

---

[1]) Vgl. A. Ewald, „Die Farbenbewegung“, Berlin 1876; dagegen: A. Marty, „Die Frage nach der geschichtlichen Entwicklung des Farbensinnes“, Wien 1879, S. 56 f.; Th. Volbehr, „Die Neidfarbe Gelb“, Zeitschrift f. Aesth. u. allg. Kunstw., I, S. 365—375; L. v. Kobell, „Farben und Feste“, München 1900, S. 2 ff., 17; J. Braun, „Zur Entwicklung des liturgischen Farbenkanons“, Zeitschr. f. christl. Kunst, XV, S. 145, 174 usw.

aber etwa in der Woche vor Ostern die Kirchen im violetten Schmucke sah, dem wird dadurch der Eindruck dieser Farbe noch verstärkt, und die Assoziation einer mystischen Trauer tritt hinzu. Durch die eben erwähnte Aehnlichkeit des Gefühlseindrucks kamen manche Farben zu ihrer symbolischen Bedeutung: so ward Rot zum Sinnbild des Lebens und der Liebe, Blau zu dem der Treue, Schwarz zu dem des Todes usw.

So hätten wir also bisher auf unserm Gebiet zweierlei Assoziationen kennen gelernt, die auf zweifache Weise entstehen können:

durch Aehnlichkeit: a) der Erscheinung (Schmutziggelb — Gesichtsfarbe des Neidischen), b) des Gefühlseindrucks (Violett — Trauer).

Auf einen Fall sei hier noch besonders aufmerksam gemacht: auch dort, wo keine bestimmten Assoziationen auftauchen, sprechen wir von sanften, zarten, duftigen, milden Farben. Da ergeben sich zwei Möglichkeiten: entweder herrscht lediglich der unmittelbare Eindruck, und wir bedienen uns bloss dieser Worte zu seiner Beschreibung, wenn wir von ihm Rechenschaft geben sollen, um anzudeuten, dass die Gefühlswirkung verwandt ist; oder es werden durch den Anblick der betreffenden Farbe und den an sie anknüpfenden Affekt wirklich diese Assoziationen geweckt, die dann Mitursache dessen sind, was wir den „Stimmungswert" der Farben gewöhnlich nennen. Dann handelt es sich natürlich nicht mehr bloss um Hilfsmittel der Beschreibung, sondern um tatsächliche Erlebnisse. Und dieser Fall kommt sehr häufig vor, und zwar häufiger, als dass bestimmte Dingassoziationen hervorgerufen werden. Aehnlich liegt der Fall, wenn eine Landschaft etwa den Eindruck der friedlichen Ruhe, der feierlichen Stille usw. erweckt. Und diese Erlebnisse scheinen mir wahrhaft ästhetischer Art; sind sie ja doch nichts anderes, als Genuss an dargebotenen, mehr oder minder wertvollen Vorstellungen.

Kurz zusammenfassend können wir sagen: wir haben bei der Farbenwirkung einen unmittelbaren und einen vermittelten Faktor zu unterscheiden. Letzterer knüpft entweder an die Erscheinung oder an den direkten Eindruck. Was nun die rein

affektive Lust anlangt — den unmittelbaren Faktor —, so bildet sie, wenn auch in sich selbst nicht ästhetisch, doch einen günstigen Boden, auf dem dann der ästhetische Genuss erblühen kann. Denn bei diesem Affekt ist ja kein eigentliches Begehren gegeben, wie etwa meistenteils beim geschlechtlichen, der dadurch schon ästhetisch unmöglich wird, dass er uns in die Welt des wirklichen Seins aus der der Erscheinungen reisst. So hätten wir denn diese Frage, wenn auch nur kurz, so doch hoffentlich in genügender Weise besprochen und gefunden, dass selbst hier bei diesen ganz einfachen Fällen, wo es sich um einzelne Farben handelt, zum Teil recht verwickelte psychische Tatbestände vorliegen. Und doch handelte es sich bloss um letzte Elemente, während der praktische Betrieb uns weit zusammengesetztere Erscheinungen bietet.

Ein kleiner Zusatz behufs Abwehr möglicher Missverständnisse wird vielleicht nicht unnötig sein: angenommen, jemand wisse, Rot sei das Symbol für Leben und Liebe, er habe aber keinen „Sinn" für Farben. Beim Anblick einer roten Farbe assoziiert sich ihm: Leben und Liebe. Das ist nun selbstverständlich weder ästhetisches, noch auch sonst ein anderes Geniessen[1]); ebensowenig, wie wenn jemand das Wort „Hand" hört und ihm die betreffende Vorstellung auftaucht, oder die Glocke schlägt, und er weiss, jetzt ist es Zeit, in die Kirche zu gehen. Das alles sind durch Gewohnheit sehr gefestigte Assoziationen. Ganz anders liegt der Fall natürlich, wenn jemand den Eindruck des Rot erlebt, und dieses Erlebnis in ihm den Eindruck des Starken, Lebendigen, Feurigen, Lebhaften und weiterhin den des Blutes, Feuers usw. wachruft. Hier walten innerlich begründete Assoziationen im Gegensatz zu den früher besprochenen, die lediglich äusserlicher Natur sind. Erstere werden gefühlsmässig erlebt, letztere lediglich gewusst; und nur an jene knüpft stärkerer Genuss. Und nur dieser Fall nähert sich dem, was man mit Recht als ästhetisch wertvoll bezeichnen kann.

---

[1]) Vgl. die Ausführungen in meiner Besprechung von Al. Heilmeyer, „Die Plastik seit Beginn des 19. Jahrhunderts", Zeitschr. f. Aesth. u. allgem. Kunstw., III, 2, S. 292 f.

III.

Einzelne Farben und Farbenkombinationen.

§ 4. Wer nur im Inhaltsverzeichnis die Ueberschriften der folgenden Paragraphen nachliest, dürfte vielleicht auf die Vermutung kommen, es handle sich um willkürlich ausgewählte Beiträge zu einer ästhetischen Farbenlehre, nicht aber um ihre Grundzüge, wenn man Grundzügen die Aufgabe zugesteht, alles Wesentliche — wenn auch nur in knappem Umriss — zu bieten. Diese Aufgabe erkenne ich voll an, und sie zu leisten, ist auch das Ziel dieser Arbeit.

Die scheinbar unsystematische Anordnung bedingt der psychologische Gesichtspunkt, da es mir ja doch vorerst auf die Klärung der hauptsächlich psychologische Schwierigkeiten bietenden Probleme ankam. Alles andere konnte nur ganz flüchtig behandelt werden. So erklärt es sich auch, dass von zwei Problemen, die für die Praxis von eventuell ganz gleichem Nutzen sind, zuweilen das eine sehr ausführlich, das andere nur recht kurz erörtert wird. Dass ich manches Problem in meine Darlegungen hineinbezog, das frühere ästhetische Farbenlehren gar nicht beachteten, und manches flüchtig abtat, das meine Vorgänger lebhaft interessierte, wird man mir hoffentlich nicht a priori als Fehler ankreiden, sondern vielleicht erkennen, dass nicht Neuerungssucht mich trieb, sondern lediglich das Bestreben, alles einheitlich zu behandeln, was unter einen Gesichtspunkt gehört. Ferner habe ich der Anwendung der Farben in den verschiedenen Kunstzweigen einen relativ weit grösseren Raum zugeteilt als der Besprechung der Farbenkombinationen usw., die gerade in unseren Tagen Gegenstand ungemein vieler experimentell-psychologischer Arbeiten sind. Eben dieser Umstand

ermöglichte mir die Kürze: der Reichtum der Vorarbeiten und die Unnötigkeit, ein Problem besonders hervorzuheben, das sowieso im Vordergrund des Interesses steht. Also einer Geringschätzung dieser Fragen bin ich mir nicht bewusst.

Abschliessend — denn lange Einleitungen sind stets ein Uebel — will ich nur noch eines erwähnen, auf das ich bereits kurz hinwies: ich anerkenne die — bisweilen recht grosse — Schwierigkeit, allgemeine Normen auf einen Einzelfall anzuwenden. Bisweilen wissen wir gar nicht, welcher wir uns bedienen sollen, oder auch ist eine derartige Komplikation gegeben, dass eine Konkurrenz verschiedener sekundärer Gesetze vorliegt. Diese Misslichkeit teilt aber die Aesthetik mit allen anderen Disziplinen; man darf daher von „Grundzügen" nicht zu viel verlangen, jedenfalls nicht mehr, als sie ihrer Natur nach leisten können. Dabei hat aber die Aesthetik der Ethik gegenüber noch einen wichtigen Vorteil. Erstere kann unbesorgt experimentieren, was in der Ethik uns sie selbst häufig verbietet, da bisweilen bei derartigen Experimenten Wohl und Wehe unserer Mitmenschen aufs Spiel gesetzt wird. Ist aber ein Künstler z. B. sich über den Raumwert oder über die beabsichtigte Qualität einer Farbe nicht klar, so macht er Studien und erprobt ihre Wirkung. Oder anders ausgedrückt: er versucht, wie ein allgemeineres Gesetz in diesem speziellen Falle angewandt werden kann. Und in der Möglichkeit dieser Versuche steckt sicherlich ein wertvoller Gewinn!

§ 5. Versuchen wir nun im folgenden eine Charakteristik der emotionellen Wirkung der einzelnen Farben zu geben, so kommen für unsere Betrachtung vorerst die primären (rot, gelb, blau) und sodann die sekundären Qualitäten (violett, orange, grün) in Betracht[1]). Doch auch Helligkeit und Sättigung müssen berücksichtigt werden, wenn wir den Anspruch auf Vollständigkeit erheben wollen. Derlei Betrachtungen wurden gewöhnlich von zwei Seiten in Angriff genommen: kulturhistorisch

[1]) Diese Einteilung fusst auf der psychologischen Farbenlehre Franz Brentanos, die dargelegt ist in seinen „Untersuchungen zur Sinnespsychologie", Leipzig 1907. Weitere Argumente für diese Lehre hoffe ich erbracht zu haben in meiner Abhandlung: „Zur Frage vom phänomenalen Grün".

oder psychologisch. Erstere untersucht die Verwendungsweisen der einzelnen Farben bei verschiedenen Völkern zu verschiedenen Zeiten und erschliesst daraus und aus — bei Dichtern oder sonstigen Schriftstellern vorgefundenen — Urteilen die Gefühlswirkung, während letztere sie mittels psychologischer Analyse zu ermitteln sucht. Wahrhaft nutzbringend werden aber derartige Untersuchungen dann, wenn beide Methoden Hand in Hand gehen: der Kulturhistoriker psychologische Einsichten verwertet, und der Psychologe das reiche Material der Kulturgeschichte in den Kreis seiner Aufmerksamkeit zieht.

a) Rot[1]). Seine Wirkung wird allgemein als aufregend, angreifend, erwärmend und belebend angegeben. Es wird als aktivste und energischste Farbe bezeichnet und daher — hier und da — der Kulminationspunkt der Farbenskala genannt. Seiner überaus heftigen Gefühlswirkung verdankt es die grosse Beliebtheit bei Kindern und Primitiven, während es von Personen, die so starke Erregungen nicht mögen, als durch seine Grellheit schmerzend, als allzu aufdringlich hingestellt wird. Es erinnert an Blut, Feuer, Glut und alles innerlich Heisse und Warme. Diese Reproduktionen verstärken noch den direkten Gefühlseindruck. Er führte dazu, Rot als Farbe des Lebens, der jugendlichen Lebenslust, der leidenschaftlichen Liebe, der

[1]) Vgl. A. Marty, „Die Frage nach der geschichtlichen Entwicklung des Farbensinnes“, Wien 1879, I, S. 56; L. Eckardt, „Vorschule der Aesthetik“, Karlsruhe 1864, I, S. 336; C. Hermann, „Aesthet. Farbenlehre“, Leipzig 1876, S. 58; Fechner, „Vorschule der Aesthetik“, Leipzig, 2. Aufl. 1897, I, S. 102, II, S. 219; A. Lichtwark, „Die Erziehung des Farbensinnes“, Berlin, 3. Aufl. 1905, S. 14; Th. Volbehr, „Bau und Leben der bildenden Kunst“, Leipzig 1905, S. 51 ff.; Goethe, „Zur Farbenlehre“; M. Diez, „Allgemeine Aesthetik“, Leipzig 1906, S. 95; Jaennicke, „Die Farbenharmonie“, 3. Aufl., Stuttgart 1902, S. 47; Marx Lobsien, „Ueber Farbenkenntnis bei Schulkindern“, Zeitschr. f. Psych. u. Phys. der Sinnesorgane, Bd. 34, S. 29—47; K. Köstlin, „Aesthetik“, Tübingen 1869, S. 476 ff. Es ist dies natürlich eine ziemlich willkürliche Literaturauswahl; aber es kommt mir hier — ebensowenig wie in den folgenden Fällen — durchaus nicht auf Vollständigkeit an, sondern darauf, die verschiedenen Autoren gleich Versuchspersonen zu benützen. Natürlich stützen sich aber die folgenden Ergebnisse auch auf Beobachtungen von Bekannten und solchen eigener Art.

gewaltigen Kraft, des stolzen Lebensgefühls und damit zusammenhängend als die der Macht, Pracht usw. zu empfinden.

b) Gelb[1]. Von der überwiegenden Mehrzahl der Maler und Forscher wird die Wirkung des Gelb als warm, heiter, munter, reizend, lustig, ja auch als kokett, etwas frech, leichtlebig angegeben. Assoziationen an bestimmte Naturgegenstände tauchen ziemlich selten auf; mich persönlich erinnert es oft an Primeln, und ich weiss nicht, ob ich durch diese Assoziation oder vermittels des direkten Gefühlseindrucks dazu komme, beim Anblick des Gelb an Frühling, Knospen und alles Jugendliche zu denken. Es sei hier noch auf die grosse Empfindlichkeit des Gelb hingewiesen, auf die bereits Goethe aufmerksam machte: geringe Qualitätsunterschiede können schon starke Veränderungen der Gefühlswirkung nach sich ziehen. Ganz verschieden ist natürlich der Eindruck des Goldes. Hier tritt der metallische Glanz dazu, der ein ganzes Spiel von Farben erweckt und dadurch kräftig auf das Gefühl wirkt. Auch Assoziationen des Wertes und der Seltenheit des Goldes zielen dahin, dieses als „vornehm" zu empfinden.

c) Blau[2]. Uebereinstimmend wird seine Wirkung bezeichnet als ruhig-ernsthaft, gedämpft, sehr sanft, traurig, sehnsüchtig, kühl, schlicht, friedlich, sentimental. So ward es zur Lieblingsfarbe der Romantik (die blaue Blume). Eine blaue Fläche scheint zurückzuweichen, zu entfliehen; französische

---

[1]) Häufig wird Gelb als Neidfarbe bezeichnet; doch handelt es sich dabei keineswegs um das reine Gelb, sondern um einen schmutzigen, fahlen, grünlich-gelben („grün vor Neid") Farbenton, „der Gesichtsfarbe dessen ähnlich, den die Scheelsucht verzehrt, und ebenso widerlich wie diese." Auch das stechende Gelb mancher giftiger Tiere mag den Abscheu vor diesen Nuancen vermehrt haben. Wir sprechen hier aber vom reinen, gesättigten Gelb. Vgl. die im § 3 S. 13 angegebene Literatur, ferner: Eckardt, a. a. O. I, S. 337; Hermann, a. a. O. S. 58; Fechner, a. a. O. I, S. 101; Volbehr, a. a. O. S. 53; Diez, a. a. O. S. 95; Lipps, „Aesthetik" I, S. 431; Jaennicke, a. a. O. S. 46; Köstlin, a. a. O. S. 476 ff.

[2]) Marty, a. a. O. S. 60; Eckardt, a. a. O. I, S. 337; Hermann, a. a. O. S. 52. 59; Fechner, a. a. O. I, S. 103, 220; Volbehr, a. a. O. S. 54; Goethe, a. a. O.; Diez, a. a. O. S. 95; Lipps, a. a. O. I, S. 431; Jaennicke, a. a. O. S. 49; Köstlin, a. a. O. S. 476 ff.

Maler sagen daher: „Blau macht ein Loch." So erinnert Blau an ferne Weiten, wozu auch noch die Erinnerung an in der Ferne blau verschwimmende Höhen führen kann; und mittels der direkten Gefühlswirkung weckt es Sehnsucht und Träume. So dient es als Farbe der reinen Liebe, des Ideals, der Sehnsucht, der Treue. Himmel, Meer und See treffen wir als häufigste Assoziationen.

d) Grün[1]). Häufig wird die Wirkung des Grün in Beziehung auf die von Blau und Gelb angegeben: als die durch das sanfte, sehnsüchtige Blau gemilderte Heiterkeit des Gelb, wodurch der Eindruck einer behaglichen Ruhe entsteht, der fast allgemein behauptet wird. Ausdrücke wie: wohltuende Ruhe, mild-behagliche Stimmung, ruhige Freundlicheit werden häufig zur Charakteristik benützt. Assoziationen treten hier besonders energisch auf: blühende Natur, Vegetation usw. Daher mag es kommen, dass Grün als Farbe der Hoffnung gilt, was sich aus dem direkten Eindruck wohl schwer ableiten liesse, jedoch leicht aus dem ersten „Frühlingsgrün". Auf diese Weise — als Farbe der Oasen — ward es auch zur Lieblingsfarbe der Orientalen. Grün war das Banner, das die Mohammedaner in den Kampf führte. Aber auch bei uns gilt Grün häufig als angenehmste Farbe, „weil es die ruhigste ist," sie „befriedigt am meisten, ohne zu erregen."

e) Violett[2]). Schon Goethe bemerkte, dass diese Farbe eine gewisse „Unruhe" hervorruft; viele meinen nun, dies rühre daher, weil wir in ihr den Streit zweier Elemente (Blau und Rot) erleben. Dadurch erscheint das Violett zugleich anziehend und zurückweisend, lebensvoll und gemessen-ernst und weckt

[1]) Eckardt, a. a. O. I, S. 339; Hermann, a. a. O. S. 59; Fechner a. a. O. I, S. 104 f., II, S. 220; Brücke, „Die Physiologie der Farben für die Zwecke der Kunstgewerbe", 2. Aufl., Leipzig 1887, S. 252; Goethe a. a. O.; Jaennicke, a. a. O. S. 50; Köstlin, a. a. O. S. 476 ff.; Franz Schmid-Breitenbach, „Stil- und Kompositionslehre für Maler, unter besonderer Berücksichtigung der Farbengebung", Stuttgart 1903, S. 91.

[2]) Marty, a. a. O. S. 60; Eckardt, a. a. O. I, S. 338; Volbehr a. a. O. S. 48; Goethe, a. a. O.; Köstlin a. a. O. S. 478 ff.; J. Braun, a. a. O. S. 85—86.

so Wehmut und Sehnsucht, so dass es uns häufig als Trauer- und Bussfarbe entgegentritt.

f) Orange[1]). Seine Wirkung wird als feurig, freudig, lebensfroh, warm-hell angegeben, als eine Vereinigung des heitern, lustigen Gelb mit aufregendem Rot. An Wärme und Wonne erinnert diese Farbe. Bestimmte Dingassoziationen tauchen ziemlich selten auf, abgesehen von der bereits durch den Namen gegebenen; nur hier und da werden als solche sonnendurchglühte Abendwolken genannt.

g) Die tonfreien Qualitäten[2]). Schwarz, Grau, Weiss weisen gemeinsam den Mangel eines Farbenreizes auf und wirken daher in grösserer Ausdehnung öd und langweilig; besonders das nüchterne, prosaische Grau, das an Nebel, Dunst, Feuchte erinnert. Es gilt heute noch als vornehm, weil es wegen seiner Ausdruckslosigkeit seinen Träger bescheiden und anspruchslos erscheinen lässt. Doch mehren sich die Stimmen, welche diese Farbe als stumpfsinnig und apathisch bezeichnen. Weiss macht trotz seiner grossen Helligkeit, deren höchstes Mass es ja darstellt, einen kühlen, kalten Eindruck. Assoziationen an Schnee, Winter, Tag usw. sind sehr häufig. Es erinnert an Reinheit, Keuschheit, Harmlosigkeit, Unschuld, ja es wird häufig zur Farbe des Heiligen, Edlen, Erhabenen. Auf einer weissen Fläche sieht man jede Unreinheit sehr leicht; diese und ähnliche Beobachtungen mögen zu jenen Assoziationen den Anstoss gegeben haben, weniger der direkte Eindruck. Seinem feierlich kühlen und „reinem" Eindruck hat diese Farbe es zu danken, dass wir ihr häufig an Priestergewändern begegnen, ja auch als Trauerfarbe tritt sie auf. Wir müssen aber immer dabei an ein glanzloses Weiss denken, sonst wird uns diese Verwendung

---

[1]) Goethe, a. a. O.; Jaennicke, a. a. O. S. 47; Köstlin, a. a. O. S. 482 ff.

[2]) Hermann, a. a. O. S. 55—57, 60; Fechner, a. a. O. II, S. 215, 225—228; Schmarsow, „Grundbegriffe der Kunstwissenschaft", Leipzig und Berlin 1905, S. 97—98, 118; Walter, „Geschichte der Aesthetik im Altertum", Leipzig 1893, S. 77—79; Jaennicke, a. a. O. S. 45; Braun, a. a. O. S. 84, 114; Köstlin a. a. O. S. 476 ff.; Kobell, a. a. O. S. 15, 19 ff., 66, 154.

ganz unverständlich. Die eigentliche Trauerfarbe aber ist der Gegensatz von Weiss, die Farbe der Nacht: Schwarz. Seine Wirkung ist ernst, Trauer weckend, düster, schwermütig. Es erinnert an Grausen, Verderben, an höllische Mächte usw., aber ob mittels der Nachtassoziation oder durch direkten Eindruck, wage ich nicht zu entscheiden, vielleicht auch mittels beider.

h) Warme und kalte, vorspringende und zurücktretende Farben. Als warme Farben werden ganz allgemein: Rot, Orange, Gelb; als kalte: Blau; als unbestimmt in der Mitte liegend: Violett und Grün angegeben. Dabei sind alle warmen Farben vorspringend, alle kalten zurücktretend. Nun gibt es zwar keinen Fall, wo eine warme Farbe eine zurücktretende wäre oder eine kalte eine vorspringende, aber trotzdem darf man warm nicht synonym mit vorspringend, kalt nicht synonym mit zurücktretend gebrauchen, wie dies leider häufig geschieht. So ist z. B. Weiss vorspringend, aber nicht warm; Schwarz zurücktretend, aber nicht eigentlich kalt. Vorspringend und zurücktretend haben Bezug auf die Erscheinung: die in Betracht kommenden Farben erscheinen uns näher bezw. ferner. Die Termini: warm und kalt haben aber einen ganz andern Sinn[1]). Manche meinten, wir sprechen von warmen und kalten Farben im Hinblick auf wirklich erlebte Wärmeempfindungen. Doch glaube ich, dass diese Forscher, beeinflusst von an sich richtigen, physiologischen Theorien, sich doch verleiten liessen, etwas zu statuieren, wovon die direkte Erfahrung nichts weiss. Ich glaube, dass lediglich eine Analogie vorliegt zu wirklicher Wärme, insofern sie anfeuert und erregt, oder zu wirklicher Kühle, die wohltuend beruhigt und besänftigend wirkt, oder zu wirklicher Kälte, die etwas Unfreundliches und Abweisendes an sich hat. In ähnlichem Sinne sprechen wir von einem „warmen Herzen", einem „kühlen Empfang", einem „warmen und gewinnenden Wesen", einem „kalten und feindlichen Blick" usw. Ueberall hier bedienen wir uns dieser Bezeichnungen, um anzudeuten, dass die Wirkung dieser oder jener Ereignisse der ähnlich ist, die durch die betreffenden Emp-

[1]) Vgl. meine „Vorbemerkungen" § 1, daselbst auch Literaturangaben.

findungen erregt wird, glauben dabei aber gar nicht, dass jene Empfindungen die Ursachen seien. Oder anders ausgedrückt: die Termini — warm und kalt — charakterisieren die Gefühlswirkung, wobei sie angeben, dass beim Anblick der betreffenden Farben eine Wirkung eintritt, welche jener verwandt ist, die durch Wärme, Kühle oder Kälte in uns erregt wird.

i) Gesättigte und ungesättigte Farben[1]. Von zwei Nuancen einer Farbe wird gewöhnlich die gesättigtere (z. B. ein reines, gesättigtes Blau einem mit Schwarz, Weiss oder Grau vermengten) der minder gesättigten vorgezogen, weil sich in ersterer der spezifische Charakter der betreffenden Farbe stärker und klarer ausspricht. Bisweilen erleidet der Gefühlston einer Farbe durch einen Wechsel ihrer Sättigung eine sehr grosse Veränderung. So wird das feurige, erregende Rot durch Weissverhüllung zum sanften, zarten, schüchternen Rosa. Dann kann nicht gesagt werden, dass gewöhnlich ein Rot dem Rosa vorgezogen wird, indem Personen, welche sanfte Eindrücke lieben, ebenso wie sie dem Blau vor dem Rot den Vorzug geben, auch, vor eine Wahl zwischen Rosa und Rot gestellt, ersteres wählen werden. Wo es sich also um bedeutende Sättigungsunterschiede handelt, erleidet der von Jonas Cohn gefundene Satz zahlreiche Ausnahmen, dass gesättigte Qualitäten minder gesättigten vorgezogen werden. Wohl aber wird bei geringeren Sättigungsverschiedenheiten fast stets die gesättigtere Nuance vorgezogen. Einem ähnlichen Fall begegnen wir bei einfachen geometrischen Figuren. Auch da wird das Quadrat jedem dem Quadrat ähnlichen Rechteck regelmässig vorgezogen, nicht aber einem vom Quadrat stark unterschiedenen, in dem die Seiten z. B. im Verhältnis des goldenen Schnittes zueinander stehen. Das dem Quadrat ähnliche Rechteck wird als unrichtiges Quadrat, als eine Figur, in der sich der Quadratcharakter nur unklar ausspricht, aufgefasst, während wir ein recht abstehendes Rechteck gar nicht als Quadrat aufzufassen in Versuchung kommen.

[1]) Vergl. Jonas Cohn: „Experimentelle Untersuchungen über die Gefühlsbetonung der Farben, Helligkeiten und ihrer Kombinationen," Philos. Studien, X. S. 562—603; und „Gefühlston und Sättigung der Farben," Philos. Studien, XV. S. 279—286.

Aehnlich wird ein minder gesättigtes Rot gegenüber einem gesättigten Rot als „unrein“ aufgefasst, wir gebrauchen auch häufig das Wort: „schmutzig“, während wir ein Rosa gar nicht im Hinblick auf das reine Rot auffassen.

k) Helligkeit[1]). Dass Weiss die hellste, Schwarz die dunkelste Qualität ist, wurde selten bezweifelt und ist seit alters her bekannt. Wohl glaubte man aber, dass die sog. bunten Farben alle gleich hell bezw. gleich dunkel wären, sofern sich nicht durch Weiss- oder Schwarzverhüllung Unterschiede in dieser Beziehung ergeben würden. Jedoch Schopenhauer[2]) bemerkte bereits sehr mit Recht, dass die einzelnen Farben einen „wesentlichen und eigentümlichen Grad von Helle oder Dunkelheit“ besitzen und demnach, „auch abgesehen von ihrer sonstigen Differenz“, bereits dadurch voneinander verschieden sind, „indem die eine dem Weissen, die andere dem Schwarzen näher steht; und diese Verschiedenheit ist augenfällig. Jene der Farbe wesentliche innere Helle ist von aller ihr durch zufällige Beimischung gegebenen sehr unterschieden, indem die Farbe sie im Zustand ihrer grössten Energie beibehält, das zufällige, eingemischte Weiss aber diese schwächt.“ Schopenhauer gab auch die Helligkeitsreihe annähernd richtig an: Weiss, Gelb, Orange, Rot, Grün, Blau, Violett, Schwarz. In neuester Zeit wurde diese Lehre von der spezifischen Helligkeit der Farben von Franz Hillebrand[3]) überzeugend nachgewiesen. Wir müssen also bei jeder Farbe ein Eigenhell bezw. ein Eigendunkel annehmen. Diese Tatsache offenbart sich uns im täglichen Leben besonders deutlich dort, wo es sich um farblose Reproduktionen von Gemälden handelt oder um Erzeugnisse der sog. Schwarz-Weiss-Kunst, wobei „die Trennung der Helligkeit von der Qualität im engeren Sinne durch gehörige Uebung bis zu einem hohen Grade von Sicherheit und Genauigkeit vor-

[1]) Vergl. J. Eisenmeier a. a. O.

[2]) A. Schopenhauer: „Ueber das Sehen und die Farben,“ 3. Aufl. Leipzig 1870, S. 28—29.

[3]) Franz Hillebrand: „Ueber die spezifische Helligkeit der Farben,“ mit Vorbemerkungen von E. Hering. Sitz.-Ber. d. kais. Akad. d. Wiss. Wien 1890; Math.-naturw. Kl.; 98. Bd.; III. Abt.

schreiten kann". Im allgemeinen gilt nun: je heller eine Farbe, desto freundlicher ihr Gefühlston; je dunkler, desto ernster, düsterer. Da jedoch die Helligkeit nur ein Faktor unter anderen ist, erleidet diese Regel gar viele Ausnahmen; so können wir z. B. Weiss wahrlich nicht als freundlichste Farbe gelten lassen.

l) Auf eine Erörterung der Intensität und ihrer angeblichen Gefühlswirkung gehe ich aus dem Grunde nicht ein, weil ja die Intensität auf dem Gebiete der Gesichtsqualitäten eine konstante ist[1]). Und nur durch Verwechslung der Intensität — der Dichte der Empfindung — mit Helligkeit oder Sättigung kam man dazu, von einer Gefühlswirkung zu sprechen, die durch verschiedene Intensitätsgrade bedingt sei.

§ 6. Wenden wir uns nun den Versuchen zu, welche unternommen wurden, die vorliegenden Erscheinungen zu deuten und in ihnen Gesetzmässigkeiten aufzudecken. Viele Forscher haben sich darum bemüht, doch seien hier nur die wichtigsten und typischsten Lehren kurz erwähnt und kritisch beleuchtet. Im folgenden achten wir vornehmlich auf den direkten Eindruck, und nicht auf den vermittelten, dessen Ursprung und Wesen wir ja bereits kennen.

a) Zuerst wollen wir den Versuch berücksichtigen — wie er etwa von Schopenhauer unternommen wurde — die emotionelle Farbenwirkung ausschliesslich auf Helligkeitsunterschiede zurückzuführen. Seine Aussichtslosigkeit zur Erklärung des Gegebenen lässt sich unschwer nachweisen. Berechtigt wäre er lediglich für gänzlich Farbenblinde, denen die Welt gleich einem Kupferstich erscheint. Für uns aber sind z. B. Rot und Grün trotz der hohen Verwandtschaft ihrer spezifischen Helligkeit in der Gefühlswirkung sehr beträchtlich verschieden; und diese Verschiedenheit setzt der Qualitätsunterschied, der keineswegs vernachlässigt werden darf. Noch ein anderes Beispiel: Reines Gelb und Schmutzig-Gelb sind ebenfalls hinsichtlich der Helligkeit recht ähnlich. Aber trotzdem ergibt sich eine starke

[1]) Franz Brentano: „Untersuchungen zur Sinnespsychologie," Leipzig 1907; Eisenmeier a. a. O. S. 20 ff. (daselbst auch weitere Literaturangaben).

Wirkungsverschiedenheit, die aber auf dem Standpunkt dieses Versuches völlig unbegreiflich wäre. So können wir denn sagen: Helligkeit ist nur ein Faktor unter anderen, hier mitwirkenden; und die Geltendmachung dieses einen Faktors genügt nicht.

b) Nun sei gleich ein spekulativer Versuch[1]) angeführt, den ich eigentlich nur als Kuriosum vorbringe. Ich kann ihn aber nicht übergehen, da auch er viel Typisches an sich hat. So diene er also als abschreckendes Beispiel für die einen, als heiteres Intermezzo für die anderen. Die Beobachtung der Natur soll lehren, „dass dieselben diametralen Gegensätze, die wir in unseren Verstandesfunktionen der Qualität entdeckt haben, allerdings in völlig analoger Weise auch im Gebiet der Farben vorhanden sind. Je zwei Farbenpaare stehen sich einander so gegenüber, dass sie sich durch ihre Wirkung selbst vernichten, gerade wie ja und nein, oder wie Hervorheben und Einschränken.“ Also in einer Tabelle zusammengefasst:

Position — Gelb — Ja
Separation — Rot — Ja gewiss
Limitation — Grün — Kaum
Negation — Blau — Nein

} Jede Farbe entspricht einer Kategorie der Qualität.

Leider zeigt uns die Erfahrung nichts von alledem, und sie ist ja unsere höchste Instanz. Nicht schwer ist es wahrlich, alles unter Gesetze zu schachteln, wenn man willkürliche Konstruktionen ins Treffen führt, die — in diesem Fall — durch gar nichts gerechtfertigt sind. Aber diese architektonische Konstruktionsfreude hat mit psychologischer Forschung nichts zu schaffen, und der Tatsachen Wucht zertrümmert die kühnsten Luftschlösser.

c) Ganz anders versucht Wundt[2]) hier die Erscheinungen zu deuten; doch zeigt sich insoweit eine Verwandtschaft, als auch er nicht genügend psychologisch vorgeht. Er statuiert bei

---

[1]) Er rührt von A. Classen her: „Ueber den Einfluss Kants auf die Theorie der Sinneswahrnehmung,“ Leipzig 1886, S. 222 ff.

[2]) W. Wundt: „Vorlesungen über die Menschen- und Tierseele,“ 4. Aufl., S. 104 ff.; „Grundzüge der physiologischen Psychologie,“ 5. Aufl., II., S. 329—331.

den Farben einen einzigen Stimmungsgegensatz, „der einerseits im Gelb, andererseits im Blau am stärksten ausgeprägt zu sein scheint: der Gegensatz der Lebhaftigkeit und der Ruhe.“ Zwischen dem Gelb und dem Blau ergeben sich nun zwei Uebergänge: der eine führt durch Grün, der andere durch die rötlichen Nuancen, Rot, Purpur und Violett. Beiden Uebergängen kommt für das Gefühl eine sehr verschiedene Bedeutung zu. Im Rot ist die Bewegung des Gelb und die Ruhe des Blau zu einem hin und her wogenden Zustande der Unruhe geworden, während das Grün ein stabiles Gleichgewicht — eine gedämpfte Erregung — ausdrückt. Die Bevorzugung der vier genannten Hauptfarben hat nicht „in der ursprünglichen Empfindung, sondern in äusseren, für die Empfindung selbst ganz unwesentlichen Bedingungen“ ihre Quelle. „Wären die vorherrschenden Eindrücke, welche die Ordnung und Namengebung gleichzeitig bestimmt haben, nicht Rot, Gelb, Grün und Blau, sondern beispielsweise Orange, Gelb-Grün, Grün-Blau, und Violett gewesen, so ist nicht einzusehen, warum wir nicht Rot als Uebergangsfarbe zwischen Violett und Orange, Grün als eine solche zwischen Gelb-Grün und Grün-Blau empfinden sollten.“

Doch gegen diese Lehren erheben sich gewichtige Bedenken. Die meisten bemerken wohl im Violett Rot und Blau, niemand aber im Rot Orange und Violett. Und diese Erlebnisse allein untersucht und berücksichtigt eine beschreibende Einteilung der Farben in einfache und zusammengesetzte. Es liegt uns ganz fern, Rot, Gelb und Blau deswegen als einfache Empfindungen zu bezeichnen, weil sie etwa in der Natur am häufigsten vorkommen, was übrigens den Tatsachen durchaus widerspricht, weil ja das reine Rot, Gelb und Blau Einzelfälle unter unbestimmt vielen darstellen, und als solche wohl ziemlich selten angetroffen werden. Grün ist sicherlich am häufigsten gegeben, und doch kam man erst sehr spät dazu — und da auch nur aus anderen, wenn auch irrigen Gründen —, es für eine einfache Farbe zu erklären. Auch kann uns nicht der Umstand bestimmen, die genannten Farben als einfache zu betrachten, dass wir für sie präzise Namen besitzen, da wir ja wissen, dass die Namengebung von ganz anderen Faktoren abhängt und sich jedenfalls

nicht auf einer wissenschaftlich exakten deskriptiven Psychologie aufbaut. Auch das Argument, sie seien am stärksten gefühlsbetont, könnte uns nicht — selbst falls es richtig wäre[1]) — verleiten, da ja die emotionelle Wirkung in keinem direkten Verhältnis zur Einfachheit oder Komplikation der Phänomene steht. Ein einfaches kann stärker gefühlsbetont sein, als ein zusammengesetztes und umgekehrt. Jedenfalls liesse sich so ein Gesetz aber nur empirisch finden, d. h. aus der Betrachtung der Wirkung einfacher und komplizierter Phänomene; würde demnach deren Kenntnis voraussetzen. Aber man könnte nicht umgekehrt aus der Wirkung gleich auf jene Merkmale schliessen.

Was uns nötigt, jene Farben als einfache zu erklären, ist die Erkenntnis der Einfachheit ihrer Qualität, der phänomenalen Einheitlichkeit, während alle anderen Qualitäten phänomenal gemischt sind und zwar aus jenen einfachen, die also im eigentlichen Sinne grundlegend sind. Auch hier muss man also entschieden eintreten für reinlichste Scheidung deskriptiver und genetischer Fragen.

So wie da Wundt die Erlebnisse nicht genügend beobachtet, tut er es auch hinsichtlich der Gefühlswirkung nicht. Der Stimmungsgegensatz von Gelb und Blau ist fiktiv. Es sind sehr verschiedenartige Gefühle, welche diese Farben hervorrufen, aber dafür, dass sie entgegengesetzte wären, spricht kein Grund. Mit gleichem Recht könnte man Rot und Blau etwa als Gegensätze betrachten. Vielleicht schwebte Wundt ein Gegensatz von warm und kalt vor. Nun ist zwar Blau die kälteste, Gelb aber sicherlich nicht die wärmste Farbe, so dass auch dies nicht stimmen würde.

Wer erlebt ferner im Rot die Bewegung des Gelb und die Ruhe des Blau? Es wirkt — wie wir wissen — erregend, aber es ist weder eine schwankende Unruhe gegeben, noch besteht auch nur eine Möglichkeit, im Rot Blau-Gelb zu bemerken. Grün drückt allerdings eine „gedämpfte Erregung" aus — obgleich ich mich auch anderer Worte zur Charakteristik bedienen würde —, denn in der Tat ist es ja Blau-Gelb. Wäre es nun

[1]) Doch scheint mir Violett sicher stärker gefühlsbetont als Blau, ebenso Orange usw.

nicht aber höchst verwunderlich, wenn zwei so ganz verschiedene Qualitäten wie Rot und Grün phänomenal gleich zusammengesetzt wären? Und dies müsste eigentlich Wundt zugeben. Oder anders gefasst: Blau-Gelb würde uns einmal als Grün, das andere Mal als Rot erscheinen. Das sind notwendige Konsequenzen dieser Lehre, die wohl geeignet scheinen, ihre innere Schwäche kundzutun. Oder betrachten wir lediglich das Gefühl! Das an Rot anknüpfende erweist sich als weit stärker, erregender, heftiger, als das des Gelb. Sollte dies nun daher rühren, dass irgend eine Verwandtschaft zum Blau gegeben ist? Das müsste doch dämpfend wirken, wie wir es in der Tat im Grün und Violett erfahren. So sehen wir uns denn gezwungen, diesen Deutungsversuch abzulehnen, und ich hoffe, dass der Leser eingesehen haben wird, dass nicht Neuerungslust mich trieb, sondern der Tatsachen überzeugende Sprache. Und ihr müssen wir Gehör schenken.

d) Erörtern wir nun einen Versuch, der die emotionelle Wirkung auf zwei Faktoren zurückführen will: Helligkeit einerseits, Wärme und Kälte andererseits. Er rührt von dem Stuttgarter Aesthetiker Max Diez[1]) her. „Licht und Finsternis in den Farben wirkt heiter und ernst; Wärme und Kälte darin wirkt erregend oder besänftigend.“ Eine Farbe kann also zugleich erregend und ernst sein — Violett; zugleich erregend und heiter — Orange; zugleich sanft und heiter — Gelb; zugleich sanft und ernst — Blau. „Purpur, Rot und Grün sind die vollkommensten Farben, weil sie den ganzen Reichtum des Farbenlebens in sich haben; sie können nach der warmen und nach der kalten, nach der lichten und dunklen Seite hin wirken und so eine ganze Skala von Empfindungen entfesseln.“ Das letztere ist wohl nicht leicht verständlich: soll es heissen, diese Farben haben eine gewisse mittlere Helligkeit, so sei dies zugegeben. Doch würde dies auch weiterhin von Wärme und Kälte behauptet, müssten wir Einspruch erheben, da ja Rot eine ganz entschieden warme Farbe ist. Ist aber gemeint, diese Farben können nach allen Seiten variieren, so gilt dies auch

[1]) Max Diez: „Allgemeine Aesthetik,“ Leipzig 1906.

von anderen, denn auch ein Gelb kann dunkler und heller, wärmer und kälter werden. Nur das Orange kann nicht wärmer, das Blau nicht kälter werden, aber hinsichtlich der Helligkeit können auch sie variieren. Nur entstehen dann natürlich in allen Fällen Aenderungen des spezifischen Farbencharakters. So vermag ich also in der Behauptung unseres Autors nichts zu sehen, was irgendwie unser Problem zu fördern imstande wäre.

Nun sei aber — und darauf kommt es mir vornehmlich an, und deshalb erwähnte ich hier diesen Versuch — ein allgemeines Bedenken gegen jede Lehre vorgebracht, die sich auf die sog. „Wärme und Kälte der Farben" gründet. Wir wissen bereits, dass diese Termini nicht auf die Erscheinung Bezug haben, sondern auf den Gefühlston, und nichts anderes sind als allgemein bekannte, beschreibende Hilfsmittel zur Charakteristik der Gefühlswirkung. So ist also mit einem Hinweis auf Warm und Kalt nichts gewonnen, da wir ja damit Gefühle beschreiben, nicht aber Faktoren angeben, von denen diese Gefühle abhängen. So liegt also eine Verschiebung der Fragestellung vor.

e) Als letzter Versuch sei der von G. Th. Fechner[1]) genannt, welcher die Ansicht vertritt, für die unmittelbare Gefühlswirkung kämen zwei Faktoren in Betracht: Helligkeit und Charakter (Qualität im engeren Sinne). Und was er sagt, ist richtig; nur scheint mir, dass diese beiden Faktoren zur Erklärung nicht völlig hinreichen. Es können nämlich zwei Nuancen hinsichtlich Qualität und Helligkeit gänzlich übereinstimmen, aber trotzdem kann nicht nur ihre Erscheinung, sondern auch ihr Gefühlston beträchtlich verschieden sein. Man denke etwa an ein ziemlich reines Gelb und an ein entschiedenes Grau-Gelb! Den Unterschied bildet hier der verschiedene Sättigungsgrad, der für den Gefühlston ein wichtiger Faktor ist.

f) So haben uns denn vielleicht diese längeren kritischen Auseinandersetzungen die richtige Lösung an die Hand gegeben, dass nämlich Helligkeit, Qualität und Sättigung als bedeutsame Faktoren für den Gefühlseindruck in Betracht zu

[1]) G. Th. Fechner: „Vorschule der Aesthetik," 2. Aufl. Leipzig 1897. II. S. 217.

ziehen sind. Kurz: Das die Erscheinung Bestimmende bestimmt auch den Gefühlston. Die Empfindung bestimmt ferner auch das räumliche Moment, und wir werden bald sehen, dass auch dieses für die Gefühlswirkung von Belang ist. Sind uns also die verschiedenen Erscheinungsfaktoren gegeben, lässt sich der Gefühlston leicht erschliessen.

Die zwischen den einfachen Qualitäten liegenden Nuancen haben den Gefühlston, welcher der phänomenalen Mischung der betreffenden Erscheinungen parallel geht. Orange z. B. nimmt teil an dem stark erregenden Charakter des Rot und dem freundlich-heiteren des Gelb[1]). Zieht man nun noch Helligkeit und Sättigung in Betracht, kann man den Gefühlston jeder beliebigen Qualität bestimmen. Nehmen wir zur Erläuterung nur ein Beispiel: Ein dunkles Braun, d. h. also ein ziemlich schwarzverhülltes, ungesättigtes Rot. Es wird noch den warmen Rotcharakter aufweisen, allerdings stark verschleiert durch das viele beigemengte Schwarz. Aus diesem Grunde wird es häufig als Bildhintergrund angewandt: es gibt einen sog. warmen Ton, ist aber doch so mild-bescheiden, dass es nicht die Aufmerksamkeit auf sich ablenkt.

Allerdings treten Fälle auf, wo der vermittelte Eindruck — wie wir bereits hörten — dem unmittelbaren gleichsam feindlich gegenübertritt, wie wenn wir etwa ein nicht ganz gesättigtes Rot als unrein bezeichnen, und diese Auffassung den immerhin angenehmen Eindruck schädigt, oder ein graugelb wegen der anknüpfenden Assoziationen uns noch missliebiger wird, als zu erwarten wäre.

Vor einem Missverständnis, das sich leicht einstellen könnte, sei hier gewarnt: der Gefühlston kann nicht fixiert werden durch Angabe des Mischungsverhältnisses zweier Qualitäten, sondern lediglich durch das wirklich in der Erscheinung einer gegebenen Nuance Bemerkbare. Mischen wir z. B. Blau-Gelb, erhalten wir ein Grau mit einem schwachen Stich ins Grüne, der ob seiner Geringfügigkeit von vielen ganz übersehen wird.

---

[1]) Vergl. die vorhergehenden Charakteristiken der einzelnen Gefühlstöne.

Da würde also die Angabe: „50 % Blau + 50 % Gelb“ zur Bestimmung des Gefühlstones wenig helfen. Es müsste vielmehr folgendes zur Kenntnisnahme genannt werden: vorhanden ist ein so und so helles, äusserst unvollkommen gesättigtes Grau-Grün. Also immer muss die Erscheinung den Ausgangspunkt bilden. Darum verzichte ich hier auch auf eine Erörterung all der physiologischen Theorien, die in betreff dieser Fragen erbracht wurden. Nur das eine sei bemerkt: man spricht so viel von dem Nutzen der Physiologie für die Psychologie, und ich will ihn wahrlich weder leugnen, noch seine Bedeutung antasten; aber man bedenkt selten, welch grosse Dienste auch die Psychologie der Physiologie leistet. Gerade hier auf dem Gebiete der psychologischen Optik ist der Fall klar gegeben, da die physiologischen Theorien an psychologische Data anknüpfen müssen, um ihre Entstehung hypothetisch zu erklären. Sind nun diese zugrunde liegenden psychologischen Tatsachen, sei es falsch beschrieben, sei es falsch gedeutet, so fällt die ganze physiologische Hypothese. Zu welchen Verirrungen dies führt, zeigt uns z. B. der folgende Versuch des berühmten Physiologen Franz Exner[1]), welcher meint, dass „das Auge vor allem jene Farben als schön empfindet, die einer der drei Grundempfindungen möglichst nahe kommen“, also im Sinne der Young-Helmholtzschen Theorie — der unser Autor anhängt — einen möglichst einheitlichen Reiz auslösen. Es sind dies Rot, Grün und Blau. Unter den anderen Farben sollen diejenigen am schönsten sein, welche den betreffenden Grundempfindungen am nächsten kommen. „Eine besondere Stellung nimmt die Farbengruppe Gelb ein.“ „Bei allen Nuancen des Gelb kommt es also fast ausschliesslich auf das Verhältnis von Rot und Grün an, und die Erfahrung lehrt, dass jenes Gelb das Schönste ist, bei welchem Rot und Grün einander gleich sind.“ „Sowie eine der beiden Erregungen die andere überwiegt, entstehen die dem Auge weniger angenehmen Töne Rotgelb oder Grüngelb.“

---

[1]) F. Exner: „Zur Charakteristik der schönen und hässlichen Farben,“ Sitz.-Ber. d. Wiener Akad., Abt. II a, Bd. 111, S. 901—922.

Vorerst scheint mir hier die Fragestellung irrig. Denn einer, der starke Eindrücke liebt, wird wohl Rot oder Orange den Vorzug geben; ein anderer, der sich mehr zu Eindrücken sanfter, zarter Art hingezogen fühlt, wird wahrscheinlich eine Vorliebe für Blau oder Rosa besitzen. Starke Abneigungen gegen Rot oder Blau treffen wir auch nicht allzu selten. Hier sprechen also eine ganze Reihe subjektiver Momente mit, die Exner nicht in Erwägung zog. Zu ermitteln ist lediglich der charakteristische Gefühlston der verschiedenen Farben, und anzugeben, wovon er abhängig ist, d. h. welche Faktoren ihn beeinflussen. Aber ebensowenig es stimmt, dass Rot, Blau und Grün die schönsten Farben sind, ebenso unrichtig ist es, dass Gelb ein Verhältnis des Rot zum Grün darstellt. Gelb ist lediglich Gelb und nichts anderes, d. h. eine Grundempfindung. Ausserdem lässt sich ein derartiges Verhältnis, dessen Resultat Gelb wäre, gar nicht denken, da ja Rot-Grün Grau ergibt.

Fassen wir also das Wichtigste kurz zusammen: Es ergibt sich die direkte Abhängigkeit des Gefühlstones einer Nuance von ihrer Qualität, Sättigung und Helligkeit. Kennen wir die Gefühlstöne der drei einfachen Qualitäten:

Rot, Gelb, Blau,

und die der tonfreien Reihe:

Weiss, Schwarz, Graustufen,

so wird uns der Gefühlston jeder beliebigen Nuance verständlich, ja wir können ihn vorher bestimmen, wenn uns das phänomenale Mischungsverhältnis der drei genannten Faktoren gegeben ist.

Noch einige Worte seien hier angefügt zur Abwehr eines möglichen Missverständnisses! Wie bekannt, lehrt Stumpf[1]), dass der sog. Gefühlston grösstenteils in Empfindungen besteht — den sog. Gefühlsempfindungen —, und Brentano[2]), dass

[1]) C. Stumpf: „Ueber Gefühlsempfindungen," Zeitschr. f. Psych. u. Phys. d. Sinnesorgane, Bd. 44, 1 u. 2, S. 27—28; vergl. auch die interessanten Ausführungen von H. Feilchenfeld: „Ueber den Blendungsschmerz," Gleiche Zeitschr. II. Abt., Bd. 42, S. 318—348.

[2]) F. Brentano: „Psychologie vom empirischen Standpunkte," Leipzig 1874, I. S. 109, 196 f. und a. a. O. S. 109, 120 ff.

alle sinnlichen Gefühle auf Mitempfindungen niederer Sinne zurückgehen. Nun widerspricht das Vorhergesagte keineswegs diesen Lehren. Man wird nur in dem einen Fall sagen: mit Veränderungen der Qualität, Sättigung und Helligkeit einer Nuance gehen auch solche der Gefühlsempfindungen vor sich, und natürlich damit auch solche der event. anknüpfenden Gefühle; im anderen Fall wird man sagen: es ändern sich die Mitempfindungen, und damit natürlich ebenfalls wieder der Gefühlston. So widerstreiten also unsere Resultate nicht der Ueberzeugung der Anhänger jener Lehren, deren letztere ich selbst grösstenteils billige; und auch von der ersteren muss ich sagen, dass ich in ihr einen hochbedeutsamen Versuch erblicke, in bisher dunkle Gebiete das Licht der Erkenntnis zu tragen.

Eine Frage ist hier noch zu erörtern, auf die ich bereits hinwies: nämlich der Einfluss der räumlichen Ausdehnung auf die Gefühlswirkung der Farben. Darüber lässt sich heute noch recht wenig bestimmt sagen, obwohl die Frage besonders für die Kunst von hoher Bedeutung ist. So glaubt z. B. J. Meier-Graefe[1]): „Man möchte, grob gesprochen, fast annehmen, dass es mehr auf die Masse der Farbe, die zu einer oder mehreren anderen steht, ankommt, als auf die Art, und dahinter versteckt sich wiederum nur die alte, nie genug zu schätzende Bedeutung der Komposition im Bilde.“ Jedoch meint er, dass die Gesetze der quantitativen Verteilung der Farbenmassen „ganz unergründlich“ sind. Das ist nun vielleicht etwas zu viel gesagt, aber im Grunde hat er wohl recht. Wir wollen nun das wenige, dem wenigstens eine grössere Wahrscheinlichkeit zukommt, kurz besprechen.

Fechner[2]) sagte, dass ein kräftiges Rot eben wegen seiner höchst erregenden Wirkung weniger als irgend eine andere Farbe in grossen Mengen auf die Dauer vertragen wird. Vielleicht wäre Orange noch unerträglicher! Aber jedenfalls hat der Satz viel für sich, dass eine Farbe in um so geringerer Ausdehnung geniessbar ist, je stärker sie auf das Gefühl wirkt.

---

[1]) J. Meier-Graefe: „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst,“ Stuttgart 1904, I. S. 124.

[2]) Fechner, a. a. O. II, S. 217.

Ausnahmen werden allerdings nicht selten anzutreffen sein, da es ja bisweilen dem Künstler darauf ankommt, etwas besonders auffällig zu machen, oder er das sinnlich Gefällige dem Charakteristischen unterordnen muss. Field und viele englische Autoren meinten, die beste Raumverteilung der Farben sei dann gegeben, wenn sie zusammengesetzt das neutrale Grau liefern. Aber es erscheint fraglich, ob diesem physiologischen Gleichgewicht auch ein ästhetisches entspricht, und dies verneint Rood[1]), der sich ausführlich mit diesen Fragen beschäftigte. Aber folgendes scheint sich mir als richtig zu ergeben: wenn man das Gleichgewicht zwischen Farben herstellen will, so dass keine besonders hervortritt, so müssen sie, was ihre Ausdehnung anlangt, in umgekehrtem Verhältnis zu der Stärke ihres Gefühlstones verwendet werden. Es wird dies natürlich nicht zahlenmässig stimmen, aber doch wohl im grossen und ganzen. Im Kunstwerk allerdings überwiegt meist ein Ton, wie auch z. B. in der Sommerlandschaft das Grün, in der Winterlandschaft das Weiss. Die Vermutung, die ich aussprach, scheint auch in den Versuchen von E. Pierce[2]) eine gewisse Bestätigung zu finden, der behufs Gewinnung einer symmetrischen Anordnung Farben wie Blau, Grün weiter von einer gegebenen Mittellinie entfernen musste, als etwa Rot, Orange, Weiss. Im allgemeinen wird man überhaupt weniger stark Auffallendes weiter von einer ideellen Mittellinie entfernen müssen, wenn es Gewichtigerem das Gleichgewicht halten soll. Ein interessantes Beispiel bietet hier die Analyse der Madonna del Sacco von Andrea del Sarto, wie wir sie in Wölfflins: „Die klassische Kunst" lesen: „Maria sitzt nicht zentral, sondern seitlich, die Gleichgewichtsstörung wird aber aufgehoben durch den gegenüber gelagerten Joseph, der, tiefer in den Raum hineingerückt, als Masse zwar

---

[1]) Rood, „Die moderne Farbenlehre", S. 319 ff., Leipzig 1880.

[2]) E. Pierce, „Aesthetics of simple Forms"; Psychol. Review I, S. 483 ff. u. R. Müller-Freienfels, „Zur Theorie der Gefühlstöne der Farbenempfindungen", Zeitschr. f. Psych. u. Phys. d. Sinnesorgane, I. Abt., 46. Bd., 4, S. 272. Dazu vgl. L. W. Legowski, „Beiträge zur experimentellen Aesthetik", Arch. f. d. gesamte Psych., XII, S. 308.

kleiner erscheint, aber wegen der grösseren Entfernung von der Mittelachse in der Gewichtsabrechnung ebensoviel bedeutet."

Damit seien nun die vorliegenden Erörterungen beschlossen, und es wird nun im folgenden unsere Aufgabe sein, den Farbenkombinationen unsere Aufmerksamkeit zu widmen.

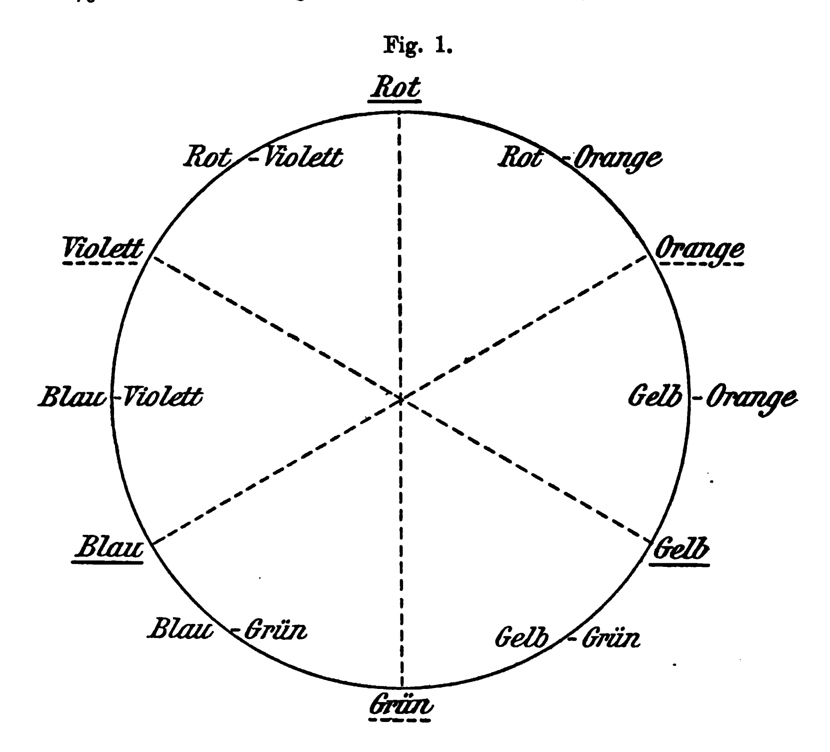
§ 7. Die Frage nach der Wohlgefälligkeit bezw. Missfälligkeit bestimmter Farbenzusammenstellungen ist diejenige, welche am meisten in den letzten Jahren die Forscher auf diesem Gebiet beschäftigt hat. Aber trotzdem wurde eine Einigung weder in der Beschreibung der zugrunde liegenden Tatbestände erzielt, noch eine alle befriedigende Erklärung gefunden. Unsere Aufgabe wird es nun sein, die Tatsachen zu prüfen und zu ihnen Stellung zu nehmen. Wir wollen uns im folgenden der üblichen Termini bedienen, d. h. von „kleinen Intervallen" dort sprechen, wo, sei es verschiedene, aber nah verwandte Helligkeitsstufen einer Qualität gegeben sind, sei es im Farbenkreis benachbarte Nuancen bis zu der Entfernung von $^1/_6$ des Umfanges[1]). „Mittlere Intervalle" wollen wir diejenigen nennen, bei denen die betreffenden Qualitäten mehr denn $^1/_6$, aber höchstens $^2/_6$ des Farbenkreises voneinander abstehen, oder auch grössere Helligkeitsabstände der gleichen Qualität. Als „grosse Intervalle" endlich bezeichnen wir jene, wo der Abstand der beiden Nuancen mehr denn $^2/_6$ des Umfanges beträgt. Hierher gehören auch die durch den grösstmöglichsten Abstand ($^3/_6$) voneinander getrennten Qualitäten, die sog. komplementären Verbindungen. Grosse und grösste Helligkeitsdifferenzen sind ebenfalls an dieser Stelle einzureihen.

Der Leser merke wohl, dass die Bedeutung der eben erwähnten Termini nicht synonym sein kann mit jener, die sie bei Forschern haben, welche auf grundsätzlich anderem Standpunkt stehen. Bei uns ist z. B. Gelb-Grün noch ein kleines Intervall, bei denjenigen aber, die Anhänger der Einfachheit des Grün sind, ein mittleres. Bei letzteren ist ferner z. B. Gelb-Blau ein grosses Intervall, bei uns ein mittleres usw. Bei eventuellen Vergleichen muss dies also in Betracht gezogen

[1]) Vgl. dazu und zum folgenden Fig. 1.

werden, wenn nicht gleich schwere Fehlerquellen einfliessen sollen. Zur leichteren Verständigung diene demnach Fig. 2, die den Farbenkreis vom Standpunkt der Vierfarbentheorie (Rot, Grün, Gelb, Blau) darstellt. Die kleinen Intervalle reichen dann bis $^1/_8$ des Kreisumfanges, die mittleren bis $^2/_8$, und denen folgen

Fig. 1.



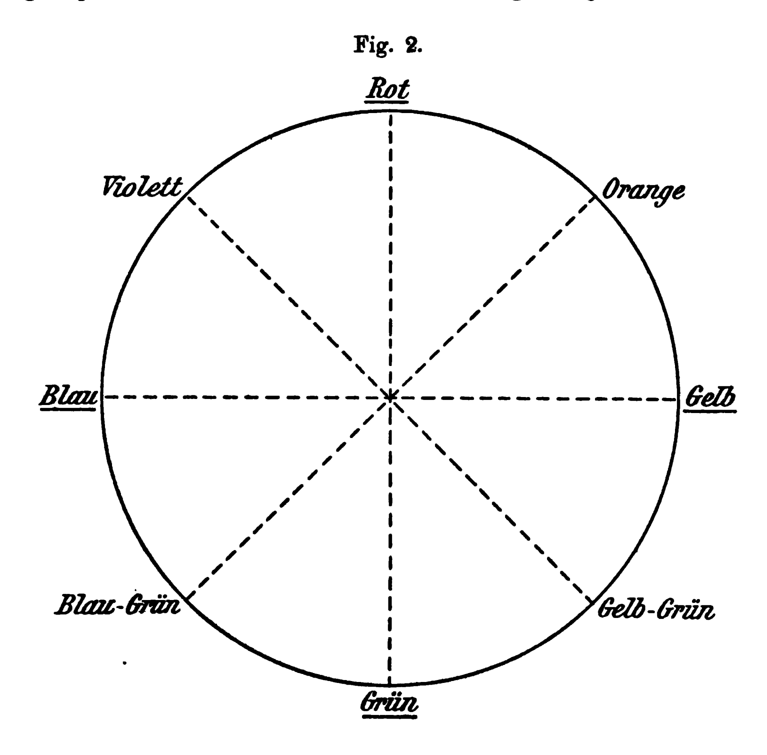
dann die grossen ($^2/_8$—$^4/_8$). Hier gelten als komplementäre Verbindungen Blau-Gelb und Rot-Grün, während wir Rot-Grün, Blau-Orange, Gelb-Violett als solche betrachten [1]).

Vorerst sei einiges zur experimentellen Methodik auf diesem Gebiet bemerkt! Da man mit möglichst reinen, d. h. gesättigten

[1]) Alles nähere, sowie die genaue Beweisführung für die Dreifarbentheorie (Gelb, Blau, Rot) bei Franz Brentano, „Untersuchungen zur Sinnespsychologie," Leipzig 1907, und in meiner Abhandlung, „Zur Frage vom phänomenalen Grün".

Farben naturgemäss arbeiten muss, stellt sich meist der Nachteil ein, dass sie den Versuchspersonen völlig ungewohnt sind und ihnen zu „grell“, zu „hart“, zu „brutal“ erscheinen. So kann man fast allgemein sagen, dass die Ergebnisse sich günstiger gestalten — d. h. dass mehr Wohlgefälligkeitsurteile ab-

Fig. 2.



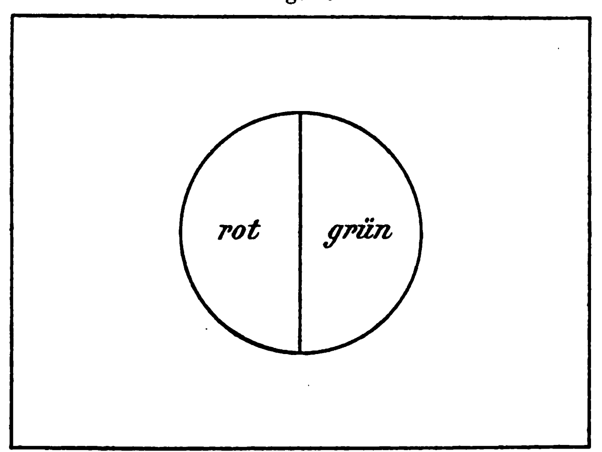
gegeben werden —, wenn die Versuchspersonen mit den Farben ein wenig vertraut sind. So zeigt sich auch hier deutlich die Wirkung des, für alle ästhetischen Fragen so hochwichtigen, Faktors der Gewohnheit. Diese Urteile gewinnen auch dadurch an Wert, dass sie bei Kontrollversuchen nicht so sehr Schwankungen unterliegen.

Anempfehlen kann ich folgende Versuchsanordnung, die ich selbst häufig anwandte, und auf welche auch die später mitgeteilten Versuchsergebnisse zurückgehen. Man nehme eine

kreisförmige, hellgrau (ja nicht glänzend!!) umrahmte Fläche[1]). Den Rahmen stellt man am besten aus stärkerem Papier her. Von der Kreisfläche erfüllt man jede Hälfte mit einer anderen Qualität. Man muss nur streng darauf achten, dass die Qualitäten vertikal und nicht horizontal gesetzt werden, da im letzteren Fall häufig bestimmte Dingassoziationen auftreten, welche die direkte Gefühlswirkung verschieben. Ein Grün mit darüber befindlichem Blau wurde z. B. als Wiese mit Himmel aufgefasst;



Fig. 3.



eine Auffassung, die sich unmöglich bei vertikaler Anordnung einstellen kann. Die Kreisform übt natürlich auch einen gewissen Eindruck, der sich aber, als konstant gegeben, von selbst ausgleicht. Sie leistet aber den grossen Vorteil, dass sie die Verwendung der Versuchskreise vom Farbenkreisel zulässt. Ferner eignet sich diese Versuchsanordnung auch sehr gut zu Versuchen mit Dreifarbenzusammenstellungen und zu solchen, die den Raumwert der Farben betreffen, da man ja beliebig die Grössen der Komponenten verschieben kann. Und die Möglichkeit der einheitlichen Durchführung so mannigfaltiger Versuche scheint mir schon deswegen sehr vorteilhaft, weil stets gleiche Umstände gegeben sind, wodurch ein Einschleichen immer neuer Fehlerquellen im voraus verhütet wird.

---

[1]) S. Fig. 3.

Man biete ferner die Farben in keiner irgendwie systematischen Reihenfolge, weil die Versuchsperson sich dann leicht auch ein System bildet; und vor allem häufe man die Versuche, d. h. man wiederhole sie in kurzen Abständen, die aber doch so gross sein müssen, dass die Urteile nicht gedächtnismässig erfolgen können. Dass durch sukzessive Kontrasterscheinungen und Ermüdung sich leicht ziemlich beträchtliche Verschiebungen ergeben, bedarf kaum der Erwähnung, umsomehr, da jenen Faktoren nicht schwer auszuweichen ist.

§ 8. Da bezüglich der kleinen und mittleren Intervalle — wenigstens was die Tatsachencharakteristik anlangt — ziemliche Einigkeit herrscht, hätte es wohl wenig Wert, wenn ich hier auch noch meine Versuchsresultate mitteilen wollte. Sie bestätigen nur das von anderer Seite her Gefundene. Aber hinsichtlich der komplementären Verbindungen tobt ein recht heftiger Streit, und hier muss ich um so mehr meine Ergebnisse mitteilen, da wir ja Rot-Grün, Blau-Orange und Gelb-Violett als komplementär betrachten, während heute meist Rot-Grün und Blau-Gelb als solche angesehen werden. Dieser Verschiebung der Erscheinungen entsprechen natürlich auch andere Gefühlsverhältnisse. In der folgenden Tabelle (Tabelle I) findet nun der Leser die aus Versuchen mit 18 Personen gewonnenen Resultate. Zuerst erfolgte eine Prüfung der Personen auf ihre Farbentüchtigkeit hin; und dann wurden ihnen alle möglichen Farbenzusammenstellungen vorgelegt, damit nicht in ihnen die Vermutung entstehe, es komme vornehmlich auf ganz bestimmte an, wodurch ihre Vorurteilslosigkeit hätte leiden können. Die Versuche erfolgten teils in München, teils in Prag, und es wurden dazu Personen beiderlei Geschlechts verwendet, die den verschiedenartigsten Berufen angehören. Dass dabei Künstler, Kunstwissenschaftler und Philosophen die überwiegende Majorität bilden, kann man mir sicher nicht verargen. Doch nun mag die Tabelle selbst sprechen.

Zur Zeichenerklärung sei bemerkt: Ein + bedeutet „wohlgefällig“, ein — „missfällig“, ein 0 „gleichgültig“. Versuch 1—7 wurde in München, 8—18 in Prag vorgenommen. Den Versuchspersonen war natürlich die Absicht des Versuchsleiters fremd.

I. Tabelle.

Zahl	Versuchspersonen	Rot Grün	Gelb Violett	Blau Orange
1	Robert Goeppinger, Kunstmaler, München	+	—	+
2	Hugo Gildemeester, Privatgelehrter, Amsterdam	—	+	—
3	Ludwig Hopf, cand. phil., Nürnberg	+	+	+
4	Elsa Jung, Kunsthistorikerin, München	+	+	—
5	Charl. Aschenheim, Kunsthistorikerin, München	+	+	+
6	Max Unold, Kunstmaler, München	—	+	+
7	Dr. Joh. Schinnerer, Kunsthistoriker, München	+	+	+
8	Flora Utitz, malt, Prag	+	+	+
9	Dr. Oskar Pollak, Kunsthistoriker, Prag	+	+	0
10	Beatrix Rehak, Zeichenlehrerin, Prag	+	+	0
11	Dr. Max Lederer, Prag	+	+	+
12	Alice Popper, malt, Prag	+	+	+
13	Anton Moucha, cand. phil., Prag	+	—	—
14	Dr. Josef Eisenmeier, Privatdozent, Sinnespsychologe, Prag	+	+	+
15	A. Lopata, cand. phil., Prag	+	+	0
16	Ida Freund, malt, Prag	+	+	0
17	Berta Fanta, Prag	+	+	+
18	Dr. Hugo Schmerber, Privatdozent, Kunsthistoriker, Prag	—	+	—
	Summe:	15 + 3 —	16 + 2 —	10 + 4 — 4 0
		5 : 1	8 : 1	5 : 4 5 : 2

Bei allen drei komplementären Zusammenstellungen ergab sich ein so überwiegendes Plus an Wohlgefälligkeit, dass von einem „Zufall" da wahrlich nicht gesprochen werden darf. Die relativ ungünstigen Ergebnisse bei Blau-Orange rühren vornehmlich daher, dass die blaue Farbe auf manche einen, sei es ziemlich gleichgültigen, sei es langweiligen Eindruck macht, und dann natürlich alle Verbindungen, in denen sie vorkommt, beeinträchtigt.

Zur Zerstreuung jedes möglichen Bedenkens aber legte ich die zweite Tabelle an, der ich ohne Zweifel als Versuchsleiter völlig fernstehe. Woher die Ergebnisse geschöpft sind, gibt die Tabelle selbst kund. Bemerkt sei, dass lediglich jene Quellen benützt wurden, wo die Urteile deutlich vorlagen, also nicht erst mit Wahrscheinlichkeit erschlossen werden mussten. Die Zeichenverwendung ist die gleiche wie in der ersten Tabelle. Hier nun die Tabelle (Seite 43).

Der Quellen hätten wohl noch mehr erschlossen werden können, aber es kommt ja hier nicht auf Vollständigkeit an. Auch das Vorgebrachte spricht schon eine deutliche, beredte Sprache. Liegen doch hier Urteile vor von hochbedeutenden Männern aus ganz verschiedenen Zeiten, von Männern, die ganz verschiedene Berufe vertreten und von ganz verschiedenen Seiten her an diese Frage herantraten. Und sie bestätigen die von uns gefundenen Ergebnisse.

So glaube ich, wir können getrost sagen: komplementäre Verbindungen wirken wohlgefällig. Aber noch einmal sei hier darauf verwiesen, dass diese Ergebnisse nicht ohne weiteres mit denen vieler anderer Forscher in Vergleich gesetzt werden können, weil hier andere Zusammenstellungen als komplementär zugrunde gelegt sind. Wir sprachen nur von: Rot-Grün, Blau-Orange und Gelb-Violett. Und deren Wohlgefälligkeit bestätigten uns auch Forscher, die auf prinzipiell anderem Boden stehen.

Eine andere Frage ist es nun, ob die komplementären Verbindungen unter allen möglichen die „schönsten" sind. Darauf lässt sich nach meinen Erfahrungen keine bestimmte Antwort geben, vielleicht ist sie überhaupt unmöglich. Man kann ja

II. Tabelle.

Zahl	Quelle	Rot Grün	Gelb Violett	Blau Orange
1	W. v. Bezold: „Farbenlehre im Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe," Braunschweig 1874.	+	+	+
2	E. Brücke: „Die Physiologie der Farben für die Zwecke der Kunstgewerbe," 2. Aufl. Leipzig 1897.	+	+	+
3	Goethe: „Farbenlehre."	+	+	+
4	A. Raphael Mengs, zitiert in E. Raehlmann: „Ueber Farbensehen und Malerei," München 1902.	+	+	+
5	K. Köstlin: „Aesthetik," Tübingen 1869.	+	+	+
6	Fr. Jaennicke: „Die Farbenharmonie," Stuttgart 1902 (3. umgearbeitete Auflage von Chevreul: „Farbenharmonie").	+	+	+
7	F. Schmid-Breitenbach: „Stil und Kompositionslehre für Maler, unter besonderer Berücksichtigung der Farbengebung," Stuttgart 1903.	—	+	+
8	Th. Volbehr: „Bau und Leben der bildenden Kunst," Leipzig 1905. NB.: „Zusammenklang . . . . . bisweilen ein wenig nüchtern und hart."	+	+	+
9	M. Diez: „Allgemeine Aesthetik," Leipzig 1906.	+	+	+
10	W. Wundt: „Grundzüge der physiolog. Psychologie," Leipzig, 5. Aufl. III.	+	0	+
	Summe:	9 + 1 —	9 + 1 0	10 +

auch nicht gut fragen, ob eine Quart, oder eine Quint schöner sei? Wohl kann man aber mit Gewissheit sagen: beide wirken wohlgefällig. Handelt es sich doch in diesen Fällen grösstenteils nicht um eigentlich Schönes, sondern vornehmlich um rein sinnlich Wohlgefälliges. Das Plus an Wohlgefälligkeit wirkt hier entscheidend, ein irgendwie werterfassendes Vorziehen kommt aber da weniger in Betracht. Nun bestehen auch viele subjektive Vorlieben und Abneigungen für oder gegen gewisse Farben. Ferner wird der eine — wie bereits erwähnt — je nach seinem Temperament den sog. lauten, der andere wieder den sog. leisen Kombinationen den Vorzug schenken. Tatsächlich finden wir auch, dass in beiläufig gleicher Anzahl Personen kleine und grosse Intervalle als wohlgefälligste bezeichnen. Wenn man diese Frage nach dem Wohlgefälligsten trennen würde von der nach dem Wohlgefälligen, oder sie in ihrer Schroffheit ganz ausscheiden würde, wäre meiner Meinung nach weit leichter eine Einigung unter den verschiedenen Forschern herzustellen. Im allgemeinen kann man nur sagen, dass Personen, die zu starken, sinnlichen Eindrücken neigen, komplementären Verbindungen vor allen anderen den Vorrang einräumen werden; damit ist aber nichts über ihren absoluten Wert ausgesagt.

Viele meinen nun, nicht die Zusammenstellungen von Komplementen seien die wohlgefälligsten — wobei sie an Blau-Gelb und Rot-Grün denken —, sondern die ihnen verwandten Verbindungen. Beachten wir die gegebenen Tatsachen: Einem Blau-Gelb verwandt sind ein Blau mit einem Gelb-Orange, oder mit einem Gelb-Grün; beziehungsweise ein Gelb mit einem Blau-Violett, oder mit einem Blau-Grün. Die Wohlgefälligkeit des ersten und dritten Falles erscheint leicht verständlich, weil ja eine Annäherung an die Komplementärfarben in unserem Sinne gegeben ist. Der zweite und vierte Fall dünken mich zwar nicht wohlgefälliger denn Blau-Gelb, aber sie weisen nicht die Härte auf, die allen Zusammenstellungen von Grundfarben eignet. Wobei ich hier unter Härte die schroffe, durch nichts gemilderte Verschiedenheit verstehe. Doch denken die Forscher weniger dabei an diese Fälle, sondern mehr an den ersten und zweiten. Was nun Rot-Grün anlangt, so zeigen ja die ihm nahestehenden

Nuancen den gleichen Charakter, verlieren aber an Lebhaftigkeit des Gefühlseindrucks. Wer nun sehr heftige Erregungen nicht liebt, wird nun diesen Nachbarnuancen den Vorrang einräumen. Was er aber da als wohlgefällig beurteilt, ist doch nichts anderes, als der Rot-Grüncharakter, der etwas gemildert erscheint. Im übrigen gibt es derer, die ein reines Rot-Grün als nicht gefällig bezeichnen, recht wenige. Und dass es das Lustmaximum sei, haben wir selbst nicht behauptet, obgleich auch hierfür zahlreiche Stimmen sich finden. Das Vorgebrachte widerspricht also keineswegs unserem Ergebnis, dass komplementäre Farbenzusammenstellungen wohlgefällig wirken.

§ 9. Gehen wir nun kurz alle möglichen Kombinationen von Farben durch, um dann nach Beendigung dieser Uebersicht uns der Deutung und Erklärung ihrer Wirkung zuzuwenden. Wir machen den Anfang mit den sog. kleinen Intervallen, wobei wir drei Stufen zu unterscheiden haben: 1. nahe verwandte Helligkeitsstufen einer und derselben Qualität (Beispiel: Gelb-Hellgelb); 2. nahe verwandte Nuancen innerhalb des Farbenkreises (Beispiel: Gelb-Grünlichgelb); 3. zwei im Farbenkreise durch $^1/_6$ seines Umfanges getrennte Qualitäten (Beispiel: Gelb-Orange). Achten wir nun auf deren Gefühlswirkung![1]) Bei der ersten und zweiten Gruppe wird fast allgemein eine wohlgefällige Wirkung angegeben. Die beiden Nuancen erscheinen lediglich als Modifikationen der gleichen Farbe; oft werden sie auch aufgefasst: als durch verschiedene Beleuchtung einer und der nämlichen farbigen Fläche entstanden, wirken dann als Licht- und Schatteneffekt und erzielen häufig einen reliefartigen Eindruck. Anders ergeht es dort, wo diese Auffassung zur Einheit nicht gelingt, keine deutliche Verschiedenheit und keine Einheit also erkannt wird. „Es ist gleichsam dasselbe und doch

---

[1]) Vgl. aus der überreichen Literatur als für uns besonders wertvoll: Lipps, „Aesthetik“ I, S. 433 ff.; Wundt, a. a. O. III, S. 145; W. v. Bezold, „Farbenlehre im Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe“, S. 218 ff., Braunschweig 1874; Rood, „Die moderne Farbenlehre“, S. 289 ff., Leipzig 1880; R. Müller-Freienfels, „Zur Theorie der Gefühlstöne der Farbenempfindungen“, Zeitschr. f. Psych. u. Phys. der Sinnesorgane, I. Abt., 46. Bd. 4, S. 241—274.

nicht dasselbe.“ Ich erinnere hier an das bekannte Beispiel von dem Rechteck, das einem Quadrat nahesteht. Und so wie da der Eindruck des Missfälligen sich einstellt, tritt er auch häufig dort ein. Und dazu gehören die meisten Fälle der dritten Gruppe, wo die Nuancen „einander zu fernstehen, um als vollkommen differente und vollständig berechtigte Teile des Ganzen erkannt zu werden.“ Doch finden sich hier Ausnahmen und zwar in der Art, dass dem Beschauer die vereinheitlichende, zusammenfassende Auffassung trotzdem glückt. Aber immer werden hier sowohl Einheit, als Verschiedenheit nicht stark und kräftig sein.

Auch die Betrachtung der mittleren Intervalle kann nicht einheitlich geschehen, sondern wir müssen da zwei Gruppen auseinanderhalten: 1. diejenigen, wobei die Nuancen mehr denn $^1/_6$ und weniger als $^2/_6$ des Kreisumfanges voneinander abstehen (Beispiel: Gelb-Blaugrün), und 2. die Zusammenstellungen, wo die Entfernung $^2/_6$ beträgt (Beispiel: Gelb-Blau). Bezüglich 1 gilt das früher hinsichtlich 3 Gesagte. Die Einheit wird schwächer, die Verschiedenheit wächst. Dies wirkt unlustvoll. Die Lage ändert sich jedoch, wenn bei noch grösserer Entfernung die Einheit fast ganz wegfällt, ja bei 2 gänzlich schwindet. Hier stehen wir vor klarer, scharfer Verschiedenheit, die durch den Kontrast nicht unangenehm, sondern auf viele sehr wohlgefällig wirkt: das heitere, freundliche Gelb neben dem sanften, sehnsüchtigen Blau; das stark erregende Rot neben Gelb oder Blau. Besonders Blau-Rot erfreute sich von jeher — vornehmlich in der Antike und in der italienischen Renaissance — grosser Beliebtheit und tritt uns besonders häufig in der Kunst entgegen. Allerdings eignet all diesen Zusammenstellungen eine gewisse Härte. Von einer Harmonie kann nur in übertragenem Sinne gesprochen werden: es liegt eben eine Kontrastwirkung vor. Anders steht es um Zusammenstellungen zweier Sekundärfarben, die in dem gleichen, eben besprochenen Abstand stehen: also Grün-Orange, Grün-Violett, Orange-Violett. Hier ist eine Einheit gegeben: im ersten Fall das in beiden enthaltene Gelb, im zweiten das Blau, im dritten das Rot. Zugleich offenbart sich eine entschiedene Mannigfaltigkeit, und so ist der Eindruck lustvoll, sofern die vereinheitlichende Auffassung glückt.

Bezüglich der Wirkung der grossen Intervalle, d. i. also der komplementären Zusammenstellungen und der ihnen nah verwandten, wurde bereits das Nötige gesagt. So können wir uns den Dreifarbenkombinationen, den sog. Triaden zuwenden. Hier herrscht gar kein Streit. Allgemein[1]) wird Gelb-Blau-Rot als wohlgefälligste Verbindung angegeben, und ihr als an Wohlgefälligkeit nahestehend Orange-Violett-Grün; demnach die Verbindung der drei Grundfarben, bezw. der drei sekundären Farben, was im Grunde das gleiche — nur verborgener und komplizierter — ist: nämlich Gelb-Rot-Rot-Blau-Blau-Gelb.

§ 10. Bevor wir uns nun der Deutung und Erklärung der vorliegenden Tatsachen zuwenden, sei eine Bemerkung gestattet: wir sprachen im vorhergehenden viel von Auffassung, Bemerken usw. und sagten, dies sei von Wichtigkeit für den Gefühlseindruck. Hier liegt eine deutliche Analogie zur Musik vor[2]). Der Musikalische fasst weit mehr auf, bemerkt weit mehr als der Unmusikalische. Und darauf ist häufig der Unterschied der Gefühlswirkung zurückzuführen. Aehnlich steht es um unsere Eindrücke von Farbenkombinationen. So wie wir hinsichtlich der Musik verschiedenen Veranlagungen begegnen, gibt es auch hier mehr oder weniger günstige, das Gegebene aufzufassen und zu bemerken. Und zu welcher Bedeutung dieser Faktor sich erheben kann, sahen wir ja eben!

Nun aber zur Deutung und Erklärung! Es wurden derer so viele gegeben, dass es selbst für denjenigen, der unbedingt originell sein möchte, wohl schwer fallen würde, eine ganz neue ausfindig zu machen. Unsere Aufgabe wird also mehr darin liegen, eine Auslese zu halten, und das Richtige aus dem Fehlerhaften herauszuschälen. Wenn wir den gleichen Weg einschlagen wie vorhin bei der Gewinnung der Tatsachen, so stehen wir

---

[1]) So von E. Brücke a. a. O. S. 205 ff.; Schmid-Breitenbach, a. a. O. S. 103; Th. Volbehr, a. a. O. S. 61; Lipps, a. a. O. I, S. 432; Jännicke a. a. O. S. 105 ff.; Köstlin a. a. O. S. 474, 505 ff.; Rood, a. a. O. S. 317; auch Goethe wäre hier zu nennen.

[2]) Aber überhaupt spielen die Apperzeptionserlebnisse beim ästhetischen Aufnehmen eine bedeutende Rolle, deren Wichtigkeit häufig recht unterschätzt wird.

zuerst vor den drei Gruppen der kleinen Intervalle. Was nun die beiden ersten Gruppen anlangt, so stützt sich ihre Wohlgefälligkeit auf die hier gegebene „Differenzierung eines Gemeinsamen“ — um sich des Lippsschen Terminus zu bedienen — oder auf die daselbst herrschende Einheit in der Vielheit, um das Gesetz in seiner alten Prägung auszusprechen. Also Einheit und Vielheit müssen erkannt werden, d. h. die Differenzen müssen übermerklich sein, aber sie dürfen nicht so gross sein, dass sie die deutlich gegebene Einheit gefährden. Es muss der Eindruck von Modifikationen gleichsam ein und derselben Qualität gewahrt bleiben. Dieser mangelt der dritten Gruppe. Die Einheit erweist sich als stark gelockert, während die Verschiedenheit nicht klar genug ist. So treten denn Unlustgefühle ein. Das gleiche gilt auch von der ersten Gruppe der mittleren Intervalle, wo sich die begleitende Unlust aus den nämlichen Gründen erklären lässt.

Bei der zweiten Gruppe unterscheiden wir wieder zwei Klassen: Verbindungen von Grundfarben, und solche von sekundären Farben. Achten wir zuerst auf die letzteren! Da können wir wieder unser bisheriges Erklärungsprinzip von der Differenzierung eines Gemeinsamen, oder — anders ausgedrückt — von der Einheit in der Vielheit anwenden. Auf Grund dessen erfolgt die günstige Wirkung. Die relativ vielen Ausnahmen rühren meist daher, weil die Einheit nicht so leicht zu erfassen ist. Einen Einwand kann man erheben: ist denn die Einheit bei Grün-Orange z. B. grösser, als bei Blau-Violett, oder bei Blau-Grün? Wenn aber nicht, woher die andersartige Wirkung? Diese Schwierigkeit ist aber nur eine scheinbare. Selbst gesetzt den Fall, die Einheit sei in diesen Fällen völlig gleich, so folgt doch noch nicht daraus auch eine gleiche Wirkung, da ja andere Faktoren ebenfalls mitspielen. Ist doch im ersten Fall die Mannigfaltigkeit eine grössere; oder anders ausgedrückt: die Mannigfaltigkeit ist reicher bei gleichbleibender Einheit. Und dies setzt schon ein Wohlgefälligkeitsplus. Zweitens sind bei jeder Verbindung zweier sekundärer Farben alle drei Grundfarben — eine besonders betont; diejenige nämlich, welche beiden gemeinsam eignet — gegeben; und wir werden bald

hören, dass fast stets — wenn eine derartige Totalität vorliegt — ein Wohlgefallen eintritt. So ergibt sich demnach auch hier ein Plus an Wohlgefälligkeit für die ersten Fälle. Bisher nahmen wir aber an, die Einheit sei völlig gleich. Aber dies stimmt nicht. Während die Einheit bei Blau-Violett z. B. ungleichmässig verteilt ist, herrscht bei den hier in Frage kommenden Intervallen in dieser Beziehung gänzliche Gleichmässigkeit. So liegt also keineswegs da ein Widerspruch vor, sondern auch diese Tatsachen sprechen beredt für unsere Erklärung, und die Dreifarbentheorie Gelb-Blau-Rot wird ihnen völlig gerecht, während sonst lauter Schwierigkeiten sich erheben, und wir vor Ausnahmen gar nicht dazu kommen, die Regel zu sehen.

Betrachten wir nun die letzte Klasse der sog. mittleren Intervalle: die Zusammenstellungen von Grundfarben, also Blau-Gelb, Gelb-Rot, Rot-Blau. Wir fanden, dass sie durch Kontrast wohlgefällig wirken. Gegeben ist klare, schroffe Verschiedenheit. Von einer Harmonie, einem Zusammenschluss, einer Art Verschmelzung in eine Einheit, kann man mit Rücksicht auf den Eindruck nicht sprechen, ebenso wie nicht Gross und Klein nebeneinander gesetzt „verschmelzen", sondern das Grosse noch grösser, das Kleine noch kleiner erscheint. Auch hier entsteht also Kontrastwirkung, nicht Wirkung durch Aehnlichkeit. Etwas ähnliches muss Wundt[1]) bemerkt haben, der ausführt, dass die Beobachtungen zwischen zwei Einflüssen schwanken. Der eine ist der Kontrast, „bei dem nicht sowohl ein harmonisches Verhältnis der beiden Empfindungen und ihrer Gefühlstöne, als vielmehr die hierbei bestehende stärkste Hebung jeder einzelnen Farbe und demzufolge auch ihres Gefühlstones wirksam wurde." Bei der anderen Art von Beobachtungen „wird man annehmen dürfen, dass die Kombination als solche, relativ unabhängig von den nebenbei vorhandenen Gefühlstönen der Einzelfarben, das ästhetische Elementargefühl bestimmt habe, welches demnach hier erst im eigentlichen Sinne als ein Harmoniegefühl in Anspruch zu nehmen wäre." Wundt behauptet diese Kontrastwirkung von den Komplementärfarben, worin ich ihm

[1]) Wundt, a. a. O. III, S. 145—146.

aber nicht beistimmen kann, wenigstens was unsere Komplementärfarben anlangt. Aber von ihnen soll ja erst später die Rede sein. Aber darin ist Wundt zweifelsohne im Recht: bei gewissen Farbenzusammenstellungen — wie ich glaube bei solchen von Grundfarben — kommt es wesentlich auf das Verhältnis der einzelnen Gefühlstöne der beiden Qualitäten zueinander an, während in all den anderen Fällen, die wir bisher besprachen, an die Kombination als solche ein Gefühl knüpft. Und dieses Verhältnis der Gefühle ist keines der Aehnlichkeit, sondern eines, das durch den Kontrast gesteigert wird. So wie im Schauspiel der edle Charakter neben dem Bösewicht noch edler, letzterer aber noch elender erscheint, so wirkt hier z. B. das Rot noch feuriger, das Blau noch sanfter. Und wie wir bezüglich des Schauspiels sagen: hier liegt keine Harmoniewirkung vor, sondern eine durch Kontrast gegebene; so können wir auch die hier in Betracht zu ziehende Gefühlswirkung als durch Kontrast hervorgerufen ansehen.

Anders — wenn auch in einigem mit uns übereinstimmend — nimmt Lipps[1]) zu dieser Frage Stellung. Auch er bemerkt natürlich die klare, scharfe Verschiedenheit: „Im Blau findet sich nichts von dem Spezifischen des Gelb, und im Gelb nichts vom Spezifischen des Blau.“ Allerdings hält er diese Farben für komplementär, doch kommt dies hier nicht weiter in Betracht. Nun sucht er aber nach etwas Gemeinsamem in dieser Kombination. Er findet es zunächst darin, dass Gelb und Blau „Farben sind im engeren Sinne. Es liegt in ihnen das Bunte, d. h. das eigentümlich Belebende, das allen Farben eignet und dem Weiss, Schwarz, Grau fehlt“. Dies scheint mir nun nicht stichhaltig. Wir sprachen doch bisher nur von Farben im engeren Sinn. Wenn die Zugehörigkeit zur Gattung Farbe hinreichen würde, um die Wohlgefälligkeit einer Kombination zu begründen, so müssten alle Kombinationen wohlgefällig sein. Aber dies bestreitet selbst Lipps. So ist nun wohl dieser Versuch, etwas Gemeinsames in der hier vorliegenden Verschiedenheit namhaft zu machen, als missglückt anzusehen. Er

[1]) Vgl. Lipps, a. a. O. I, S. 431 ff.

scheint aber selbst unseren Autor nicht zu befriedigen, da er weiter nach etwas Gemeinsamem forscht. Dieses findet er in dem „Gefühlserlebnis“. Er behauptet ein „Gefühl der inneren Zusammengehörigkeit der Farben“ zu besitzen. Die beiden Farben vereinheitlichen sich im Gefühl; sie erscheinen „unmittelbar durch ein Gemeinsames verbunden“. Beide vereinigen sich zu dem Fröhlich-Ernsten des „Gelb-Blau“; und gegenüber dem Ganzen soll nur ein einziges Gefühl gegeben sein. So weit Lipps. Ich vermag nun dieses Gemeinsame nicht zu finden, obgleich ich auch das Fröhlich-Ernste erlebe. Das Fröhliche knüpft an das Gelb, das Ernste an das Blau. Bisher sind also die einzelnen Gefühlstöne gegeben, und zwar — wie Wundt meint, und ich ihm beistimme — verschärft und gegenseitig gehoben. Wo liegt also das Gemeinsame? Ich sagte, dieses kontrastierende Verhältnis begleite ein Lustgefühl. Dass dadurch aber eine Vereinheitlichung für die Kombination erwachse, vermag ich nicht einzusehen. Worin sollte sie denn auch bestehen? Lipps meint, in unserem Erleben verliere das Gelb und das Blau seinen Charakter, und beide vereinen sich zur Hervorrufung des Gefühls des „Fröhlich-Ernsten“. Aber was für ein anderer Charakter soll denn diesen Qualitäten zukommen, wenn nicht der der Fröhlichkeit dem Gelb, und der des Ernstes dem Blau? Da Lipps alle Wirkungen durch das Gesetz der Einheit in der Vielheit zu deuten bestrebt ist, vergewaltigt er hier — meiner Ansicht nach — die Tatsachen, die eine derartige einheitliche Zurückführung nicht gestatten. Und ich glaube, wir müssen bei unserer Meinung verharren, hier liege keine Harmonie vor, sondern eine Kontrastwirkung. Will man den Kontrast als einen besonderen Fall der Harmonie fassen, so erhebt sich dagegen kein Einspruch, aber man muss sich darüber im klaren bleiben, dass hier das Lustgefühl aus anderen Quellen schöpft und nichts von der Verschmelzung gegeben ist, die in den Fällen angetroffen wird, wo von eigentlicher Harmonie in Wahrheit gesprochen werden kann.

Es erübrigt noch die Betrachtung der sog. grossen Intervalle und der Triaden. Wir sagten — und glauben dies genügend bewiesen zu haben —, dass komplementäre Verbin-

dungen wohlgefällig wirken, und dass unter allen Triaden Rot-Gelb-Blau und Violett-Orange-Grün die besten sind. Kann uns dies nicht ein Fingerzeig zur Deutung sein, wenn wir bedenken, dass auch bei allen Komplementärzusammenstellungen [1]) alle drei Grundfarben gegeben sind, und die zweite Trias nichts anderes ist, als eben diese Grundfarben? Diese eigenartige Tatsache fiel früh bereits den Forschern auf. So führt Goethe in seiner Farbenlehre aus, dass in dem Auge ein Verlangen nach „Totalität“ bestehe. „Wenn in der Totalität die Elemente, woraus sie zusammenwächst, noch bemerklich sind, nennen wir sie billig Harmonie, und wie die Lehre von der Harmonie der Farben sich aus diesen Phänomenen herleite, wie nur durch diese Eigenschaften die Farbe fähig sei, zu ästhetischem Gebrauch angewendet zu werden,“ versucht er dann im folgenden ausführlich zu zeigen. In neuester Zeit sagte E. Ebelin [2]) — ein bekannter Dekorationsmaler —, die drei Hauptfarben — Rot, Gelb, Blau — müssen in Aktion treten, um eine harmonische Farbenzusammenstellung zu erzielen. Und er hält dies „für das A und O der praktischen Farbenlehre“. Allerdings kann diese Erklärungsart nur unter der Annahme der Dreifarbentheorie Gelb-Blau-Rot gebilligt werden; aber es ist sicherlich ein Vorzug dieser Hypothese, dass sie hier zur Erklärung herangezogen werden kann, ja sie geradezu aufdrängt, während alle anderen Hypothesen da vor grössten Schwierigkeiten stehen.

Es wurde auch der Versuch gemacht, zu lehren [3]), die

---

[1]) Nämlich: Blau-Orange = Blau-Gelb-Rot; Gelb-Violett = Gelb-Blau-Rot; Rot-Grün = Rot-Gelb-Blau.

[2]) E. Ebelin: „Farbengebung in der dekorativen Kunst,“ Technische Flugblätter der Mappe und Deutschen Malerzeitung, Nr. 2. (München) S. 5 ff.

[3]) Anhänger dieser Lehre — wenn auch nicht in so schroffer Form — sind z. B.: Jonas Cohn: „Experimentelle Untersuchungen über die Gefühlsbetonung der Farben, Helligkeiten und ihrer Kombinationen,“ Philosophische Studien, X. S. 562—603; meint: „Gleiche Wohlgefälligkeit der Komponenten vorausgesetzt, ist eine Kombination von zwei Farben um so wohlgefälliger, je weiter die Komponenten voneinander verschieden sind.“ Und A. Kirschmann lehrt, dass es vornehmlich auf möglichst grosse Kontraste ankommt. „Die psychologisch-ästhetische Bedeutung des Licht- und Farbenkontrastes,“ Philos. Studien VII. S. 362—394.

Wohlgefälligkeit zweier Qualitäten wachse mit ihrem Abstand. Allein dies stimmt nicht: wir fanden doch, dass auch gewisse sehr geringe Intervalle gefallen; und andererseits erfolgte dann bei Steigerung der Abstände ein Missfallen. Der Abstand allein kann also nicht Ursache der Gefühlswirkung sein. Und warum sollte beim grösstmöglichsten Abstand das höchste Wohlgefallen gegeben sein? Wenn dem auch so wäre, so folgt noch keineswegs daraus, dass dieser Abstand den alleinigen Grund des Wohlgefallens bildet. Damit wäre also lediglich eine Tatsache zum Ausdruck gebracht, aber keine Erklärung.

Andere meinten wieder, die Wohlgefälligkeit der Komplementärfarben lasse sich auf den physiologischen Simultankontrast zurückführen. Doch diese offenkundig irrige Lehre hat Lipps[1]) bereits überzeugend widerlegt: „Nichts anderes nun, als diese physiologische Steigerung des Blau und des Gelb soll der Grund sein, warum das Nebeneinander der beiden Farben gefällt. — Das geht aber offenbar nicht an. Träfe die fragliche Erklärung zu, dann müsste die Zusammenstellung zweier Farben immer wohlgefällig sein, wenn beide eine besondere Leuchtkraft haben. Es müsste dies insbesondere der Fall sein, auch wenn beliebige Farben an sich eine höhere Leuchtkraft besitzen. Durch welchen ausserhalb der Seele liegenden Tatbestand die erhöhte Leuchtkraft zuwege gebracht wird, ist ja natürlich für die Seele, in welcher allererst das Lustgefühl zustande kommt, völlig gleichgültig. Für sie existiert in jedem Falle nur der Erfolg, d. h. die hohe Leuchtkraft. Die Annahme aber, dass die Verbindung beliebiger Farben wohlgefällig sei, wenn die Farben eine genügend hohe Leuchtkraft besitzen, trifft nicht zu.“ Aus diesen und ähnlichen Gründen verzichtete ich auch hier auf eine Erörterung der verschiedenen schädlichen und günstigen physiologischen Kontraste. Uns bekümmert ja nicht die Genesis der Erscheinung. Sie betrachten wir als gegebene Voraussetzung, und da ist es uns gleich, ob sie auf objektivem, subjektivem oder teils objektivem, teils subjektivem Wege zustande kommt.

Wie sollen wir also die wohlgefällige Wirkung der grossen Intervalle und der hier in Frage kommenden Triaden deuten?

[1]) Lipps, a. a. O. I. S. 428.

Ich sprach schon davon, dass die Tatsache uns darauf zu leiten vermag, dass in all diesen Fällen die Totalität der Grundfarben gesetzt ist. Und so hat — meiner Meinung nach — Goethe im allgemeinen recht mit seiner oben ausgeführten Lehre von der Totalität: Jedesmal, wenn sie in der Art gegeben ist, dass die einzelnen Elemente noch kenntlich bleiben, wird sie von einem Lustgefühl begleitet. Hier läge also gleichsam eine physiologische Verursachung zugrunde.

Etwas ähnliches schwebt auch dem neuesten Bearbeiter dieser Fragen, R. Müller-Freienfels [1]), vor. Er meint, „dass diejenigen Verbindungen, welche wir als die schlechten ansehen, darum unlustvoll wirken, weil sie eine ungleichmässige, einseitige Inanspruchnahme der Netzhautprozesse bedeuten, während die grossen Intervalle sowohl die Rotgrünsubstanz als die Blaugelbsubstanz wenigstens annähernd gleichmässig erregen oder durch Förderung der antagonistischen Prozesse Lust erwecken." Allerdings muss er dann gleich sagen, dass die komplementären Verbindungen durchaus nicht notwendig die gleichmässigste und adäquateste Netzhautreizung zu sein brauchen, da z. B. eine Einwirkung von Rot und Grün die Blau-Gelbsubstanz gar nicht berührt, also auch einseitig ist. Hinsichtlich der Triaden soll ebenfalls ein derartiges Bedürfnis nach Totalität bestehen.

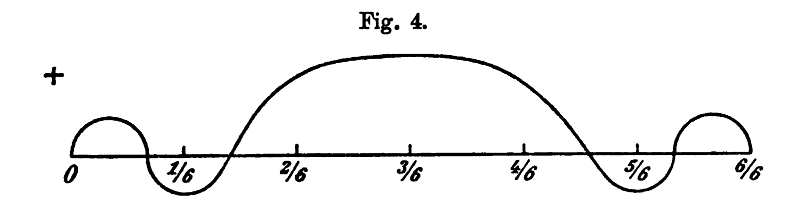
Ich glaube nun, dass viel Richtiges in diesen Ausführungen steckt; sie scheitern aber wohl daran, dass sie sich auf eine — in mancherlei Punkten — irrige Theorie stützen [2]). Richtig scheint mir das Betonen von der Wohlgefälligkeit an der „Totalität". Ferner dünkt mir der Gedanke richtig, dieses auf adäquate Reize zurückführen zu wollen. Irrig ist aber meiner Ansicht nach: 1. Die Meinung, dass alles Missfallen und Wohlgefallen an Kombinationen von Farben auf dieses Prinzip zurückgeht. Wie könnten dann gewisse kleine Intervalle wohlgefällig wirken, und warum wären gerade andere wieder missfällig? 2. Antagonistische Prozesse — wenn man solche annimmt —

[1]) R. Müller-Freienfels, a. a. O. S. 267 ff.

[2]) Es ist dies die berühmte Vierfarbentheorie Ewald Herings. Vergl. darüber und für das nachfolgende Brentanos bereits öfter genannten Untersuchungen.

werden stets gefördert, sobald eine Reizung erfolgt. Durch sie würde höchstens ein Mehr oder Minder an Gefälligkeit begreiflich werden, niemals aber eine Missfälligkeit. Wir dürfen also nicht alle Erscheinungen auf dieses Prinzip zurückleiten wollen, sondern — der vorhandenen Kompliziertheit Rechnung tragend — anerkennen, dass noch andere Faktoren hier Bedeutung besitzen, wie wir sie ja auch im Vorhergehenden namhaft zu machen suchten. 3. Auf Grund der Vierfarbentheorie ist nicht begreiflich zu machen, wieso z. B. bei einer Blau-Orangereizung oder bei einer Triade wie Gelb-Blau-Rot eine annähernd gleichmässige Erregung gegeben ist. Oder warum wäre dann etwa die Trias Gelb-Blau-Grün minder wohlgefällig, denn Gelb-Blau-Rot usw.? All diese Schwierigkeiten finden von selbst ihre Lösung, wenn wir nur die drei Grundfarben Gelb-Blau-Rot annehmen, und eine einzige Nährquelle für Farben im engeren Sinne, wie dies Brentano tut. Dann ist allerdings in all diesen Fällen eine möglichst gleichmässige Reizung gegeben, nämlich stets eine Reizung für die Gesamtheit der Grundfarben.

Fig. 4.



Wollen wir nun die Ergebnisse zusammenstellen, so geschieht dies vielleicht am besten in Form einer Kurve (vergl. Fig. 4)[1]), die aber von der Wundts in manchem abweichen wird. Zuerst kommen die wohlgefälligen kleinen Intervalle, denen die missfälligen kleinen und mittleren folgen. Hieraut

[1]) Eine überraschende Analogie — wenn auch naturgemäss mit manchen Ausnahmen — bietet das Gebiet der Töne: zuerst missfällige Intervalle (Second), dann wohlgefällige (Terz, Quart, Quint, Sext), denen hierauf wieder missfällige folgen (Septim). Ferner zeigen sich auch hier wohlgefällige kleinste Intervalle, die als Vibrieren eines und desselben Tones aufgefasst werden.

erhebt sich die Kurve wieder zur Plusseite mit den mittleren Intervallen zweiter Klasse, erreicht mit den grossen das höchste Plus an rein sinnlicher Wohlgefälligkeit und verläuft in der zweiten Hälfte ebenso wie in der ersten. Gehen wir von einer sekundären Farbe aus, ändert sich insoweit das Gesamtbild, als — wie wir wissen — die mittleren Intervalle zweiter Klasse meist wohlgefälliger sind, so dass der Anstieg der Kurve ein steilerer wird.

Zu bemerken ist aber, dass die Gefühlswirkung nicht stets auf die gleichen Ursachen zurückgeht, so dass also ein direkter Vergleich nicht überall statthat. Wir lernten folgende Ursachen der Gefühlswirkung kennen:

Freude an der Einheit in der Vielheit bei den kleinen Intervallen erster und zweiter Klasse;

Missfallen ob mangelnder Einheit in der Vielheit bei den kleinen Intervallen 3. Klasse und den mittleren erster Klasse;

Freude an der Kontrastwirkung der einzelnen Gefühlstöne bei den mittleren Intervallen zweiter Klasse;

Freude an der Totalität bei den grossen Intervallen.

Mannigfaltig sind also die Quellen, aus denen die Ströme der Gefühle sich ergiessen. Ein anderes Problem ist es nun, inwieweit sie als ästhetisch berechtigt anzusehen sind. Dass da, wo die Gefühle an die Einheit in der Vielheit oder an ein kontrastierendes Verhältnis knüpfen, sie wahrhaft ästhetischer Natur sind, wird wohl kaum jemand bestreiten. Aber auch wo lediglich eine sinnliche Annehmlichkeit vorliegt, kommt den Gefühlen — wie bereits erwähnt — wenn auch nicht an sich ästhetischer Wert zu, so doch als recht tauglichen Mitteln, eine günstige Unterlage für den eigentlich ästhetischen Genuss zu bilden. Ist dieser Grundton missliebig, zerstört er den ästhetischen Genuss im vorhinein oder lässt ihn gar nicht erst sich entwickeln. Und darum muss sowohl der Aesthetiker, als auch der Künstler auf diese sinnlichen Gefühle Rücksicht nehmen.

Wir untersuchten naturgemäss nur die einfachsten Verhältnisse. Nun gibt es aber — und diese sind ungleich zahlreicher — recht komplizierte Fälle. Dann durchkreuzen einander oft die

eben genannten Regeln; und die Ursachen des Gefallens bezw. des Missfallens lassen sich nicht so leicht ermitteln.

§ 11. Bis jetzt sprachen wir aber noch gar nicht von den verschiedenen tonfreien Stufen. Hier ergeben sich analoge Verhältnisse. Kleine Intervalle gefallen als Modifikationen eines Gemeinsamen und wirken als Licht- und Schatteneffekte einer einheitlichen Fläche. Mittlere Intervalle missfallen ob dieses Mangels eines Gemeinsamen. Bei grossen Intervallen kommt sowohl die Freude an der „Totalität" in Betracht, als auch die an dem kontrastierenden Verhältnis der Einzelgefühlstöne.

Nun gibt es aber noch Verbindungen tonfreier Nuancen mit Farben im engeren Sinne. Auch hier gilt völlig Analoges. Eine nähere Ausführung des da Gegebenen würde den Rahmen dieser Arbeit, die lediglich Grundzüge bieten soll, überschreiten. Aber das eine bedenke man: in der Kunst ist eine so grosse Mannigfaltigkeit von Nuancen meist gegeben, ferner spielt das räumliche Moment eine so wichtige Rolle, dass man sich vor einer direkten Uebertragung des hier Gefundenen hüten muss. Also Vorsicht bei einer Benutzung der gewonnenen Ergebnisse ist dringend anzuempfehlen.

Von der praktischen Verwendung der Farben in der Kunst sollen nun die folgenden Abschnitte handeln!

IV.

Farben als Kunstmittel.

§ 12. Jede Kunst ist Darstellung von etwas, Gestaltung von etwas. Dies lehrt uns zwei Faktoren zu unterscheiden: etwas, das dargestellt oder gestaltet wird, und etwas, womit dargestellt oder gestaltet wird; oder anders ausgedrückt: in jedem Kunstwerk, das in Wahrheit diesen Namen verdient, treffen wir einen Gehalt an und Mittel, welche diesen Gehalt zum Genuss bringen. Eines dieser Mittel sind die Farben. Und wir wollen uns nun die Frage vorlegen: welche Wirkungsmöglichkeiten liegen in ihnen? Welche Zwecke können sie erreichen? Welche verschiedene Anwendungsweisen sind möglich?

In neuerer Zeit wurde immer häufiger und immer nachdrücklicher die Abhängigkeit der Kunst von ihrem Material betont, das nicht bloss ihre Erscheinungsform bestimmt, sondern auch auf die Wahl des darzustellenden Gehaltes von hohem, oft geradezu von entscheidendem Einfluss ist. Der Künstler muss sich darüber klar sein, welche Möglichkeiten in seinem Material schlummern, welche Wirkungen es zu zeitigen vermag, welche Zwecke es leisten kann usw. Und durch die Kenntnis dieses Sachverhaltes wird der ästhetische Geniesser Einblick gewinnen in die künstlerische Technik und das eigentümliche Wesen einer Kunst. So wird er in den Stand gesetzt, manches zu bemerken und zu geniessen, das sonst unbeachtet und ungenossen bliebe, und wird keine Anforderungen an ein Kunstwerk stellen, denen dieses vermöge seiner spezifischen Art schlechterdings nicht genügen kann.

Wenden wir uns nun aber den Farben zu und nehmen wir vorerst den relativ einfachsten Fall: Farben, nebeneinander-

gesetzt ohne jede Rücksicht auf Gegenständlichkeit (Naturnachahmung) und Harmonie. Denken wir etwa an ein Ornament, das rein geometrische Formen zeigt. Welche Wirkung haben da die Farben? Sie trennen und verbinden, ordnen und gliedern, teilen und fassen zusammen usw. Hier liegt also eine eigentümliche Art der Farbengebung vor, und wir wollen sie die polychrome nennen. Die Farben treten hier nicht auf um ihrer spezifischen Wirkung willen, sondern stehen im Dienste einer andern: dem klaren Herausarbeiten eines komplexen Ganzen. Sie richten die Aufmerksamkeit[1]) auf die Stellen, die der Künstler besonders beachtet wissen will, Nebensächliches machen sie als solches kenntlich, erleichtern die Apperzeptionsbedingungen, bestimmen die Auffassungserlebnisse usw. Während sonst vielleicht die Einheit in der Vielheit schwer zu erkennen wäre, gelingt es ihnen, uns die Anlage, die Konstruktion des Ganzen klar und übersichtlich vor Augen zu führen. Dabei ist die Qualität der Farben ganz gleichgültig; es kommt nur einerseits auf starke Helligkeits- und Farbenkontraste an, andererseits darauf, dass zusammengehörige Teile durch gleiche, nicht zusammengehörige durch verschiedene Farbe gekennzeichnet werden. Innerhalb dessen herrscht jedoch Willkür in der Farbenwahl. Zu beachten ist nur, dass allzu grelle Farben leicht die Aufmerksamkeit auf ihre eigene Wirkung richten und sie daher dem Ding entziehen, das durch sie hervorgehoben oder sonstwie gekennzeichnet werden soll. Aus dem gleichen Grunde ist häufig allzu innige Farbenharmonie gefährlich. Ihre Wirkung kann so intensiv sein, dass sie diejenige des Dinges, das ja eigentlich zum Genuss gebracht werden soll, ganz übertönt. Eine solche Verwendung von Farben — frei von jeder Rücksicht auf Gegenständlichkeit und Harmonie — treffen wir bereits sehr häufig in der Kunst der Antike. Aegypten, der Orient und Griechenland liefern eine reiche Fülle von Beispielen. Und sie wurden auch bereits von älteren Archäologen richtig gedeutet; es sei mir hier gestattet, einige Sätze des berühmten

[1]) Vgl. die anregenden Ausführungen von Richard Seyfert, „Ueber die Auffassung einfachster Raumformen", Philos. Studien XVIII, S. 189—214.

O. Jahn[1]) zu zitieren: „Vor allem bestätigt sie (nämlich eine antike Marmorstatue), was sich aus übereinstimmenden Ueberlieferungen auch sonst entnehmen liess, dass es bei Anwendung der Farbe keineswegs darauf abgesehen war, durch eine durchgeführte Nachahmung der wirklichen Farben die Illusion zu erhöhen, die eigentümlichen Effekte der eigentlichen Malerei mit denen der Skulptur in Konkurrenz zu setzen, sondern durch die Farbe die charakteristischen Wirkungen der Plastik zu erhöhen. . . . Der Reiz, welchen die durch Farbe ausgezeichneten Teile übten, sollte auch zu einer leichteren und präziseren Auffassung führen; bedeutende Einzelheiten wurden kräftig hervorgehoben, Merkmale der künstlerischen Anordnung bezeichnet, das Auge gewissermassen zur Gliederung und Uebersicht geleitet." Bereits im Jahre 1834 sagte der geniale G. Semper[2]): „Man versichert, dass Farben, angewendet auf Bildnerei, die Formen verwirren und das Auge verwöhnen müssen. Im Gegenteil, sie entwirren die Formen, denn sie gewähren dem Künstler neue Mittel des Hervorhebens und Zurücktreibens." Ob das hier über Plastik Ausgeführte berechtigt ist oder nicht, kommt derzeit nicht in Frage, da ich nur zeigen wollte, dass die vorliegende Art der Farbenanwendung nicht nur praktisch gehandhabt, sondern auch bereits seit längerer Zeit von einsichtsvollen Forschern in ihrer Wirkung erkannt wurde.

Einen ganz anderen Wirkungskreis finden Farben als nachahmende Mittel: die Natur erscheint uns in Farben; und der Künstler kann uns diese farbige Erscheinung der Natur vorführen wollen, sei es nun eine Landschaft, ein Mensch, ein Stilleben, ein Genrebild, eine Historie oder sonst etwas. So sehen wir hier also eine fundamental verschiedene Verwendung von der ersten, die auf Gegenständlichkeit gar keine Rücksicht nimmt, während diese Art der Farbengebung gerade durch den Gegenstand bestimmt wird. Aber die Farbe dient hier nicht nur dazu, den betreffenden Gegenstand als solchen kenntlich zu machen, als Mittel, ihn möglichst naturwahr darzustellen, son-

[1]) O. Jahn, Grenzboten, 1868, 3, S. 82 ff.

[2]) G. Semper, „Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten", Altona 1834, S. 24.

dern es tritt hier auch ihre raumbildende Wirkung zutage und stellt sie so in den Dienst der Perspektive. Diese Verwendung der Farbe als naturnachahmendes Mittel wollen wir Kolorismus nennen. Kolorismus ist ein recht vieldeutiges[1]) Wort, und leider stehen nicht einmal die verschiedenen Bedeutungen fest, sondern werden stets verwechselt. Im allgemeinen versteht man unter Kolorismus jede Art von Farbengebung; und wenn man z. B. sagt „eine Karte ist koloriert", so meint man damit nur, sie sei farbig, ohne aber etwas über eine bestimmte Art der Farbenverwendung auszusagen. Oft hört man den Ausdruck „koloristische Wirkung" und versteht darunter eine besonders geschickte Farbenanordnung, die eine starke emotionelle Wirkung zum Gefolge hat. Aber man spricht nicht gern von kolorierten Statuen oder Bauten, weil hier meist offenbar eine andere Art der Farbenanwendung vorliegt. Also scheint es doch, dass man vielfach diesen Terminus nicht einfach für jede Art der Farbengebung anwenden will. Und so dünkt es mir nicht allzu unpassend, diesen Ausdruck im Sinne einer naturnachahmenden Farbenverwendung zu benützen, um so mehr, da einer unserer bekanntesten Kunsthistoriker — Schmarsow[2]) — diesen Terminus in ähnlicher Bedeutung gebraucht, so dass er in der Wissenschaft sich bereits eine Art Bürgerrecht erworben hat, und ich nicht Gefahr laufe, beschuldigt zu werden, willkürlich Termini einzuführen.

---

[1]) So nennt z. B. August Kirschmann (Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstw. II, S. 25—45) Kolorit eine über das ganze Gemälde (oder das ganze Sehfeld) oder über einen grossen Teil desselben ausgebreitete, herrschende Färbung. Es ist überhaupt nichts unmittelbar Wahrgenommenes, sondern etwas Erschlossenes. Man nannte dies bisher meist den „Ton" eines Bildes, und wenn auch diese Benennung durchaus nicht exakt ist, so scheint sie mir doch geeigneter als die neue, die sich zu weit vom üblichen Sprachgebrauch entfernt.

[2]) Schmarsow, „Grundbegriffe der Kunstwissenschaft", Leipzig 1905, S. 129. „Der Kolorismus entsteht gerade im Einverständnis mit den natürlichen Körperfarben und Lokalfarben, mit ihrem stofflichen Wesen und ihrem genetischen Zusammenhang." „Er vervollkommnet sich im Fortschritt unseres Naturverständnisses und mit der Ausbreitung des Naturgefühls."

Aber noch eine ganz andere Art erweist sich als möglich, noch eine neue Möglichkeit erschliesst sich vor uns: Farbenverwendung unter Rücksichtnahme auf harmonischen Zusammenklang der Farben. Er wird nun für das Werk bestimmend, ihm ordnet sich das andere unter. Während also bei der nachahmenden Art der Gegenstand ganz die Farbenwahl bestimmt, ist es hier umgekehrt. Die Gegenstände treten nur als Träger bestimmter malerischer Qualitäten auf; das Gegenständliche wird gleichgültig. Diese Verwendung treffen wir vornehmlich in der auf das Dekorative berechneten Kunst an. Wir wollen sie als Farbenharmonie bezeichnen.

Ueber die Nachteile oder Vorzüge einer jeden dieser drei Richtungen hier zu handeln, ist nicht der richtige Ort, da es mir nur darauf ankam, zu zeigen, in welcher Weise Farben verwendet und zu welchen verschiedenen Wirkungen sie benützt werden können. Wir stellten also fest, dass Farben auf drei prinzipiell verschiedene Arten angewandt werden können:

polychrom,
koloristisch,
harmonisch [1]).

Diesen drei verschiedenen Arten entsprechen auch drei ganz verschiedene Wirkungsweisen. Während im dritten Fall die Farben um ihrer selbst willen, d. h. ihrer eigentümlichen spezifischen Wirkung wegen verwendet werden, stehen sie im ersten und zweiten im Dienste anderer Zwecke: im ersten kommen sie gar nicht als Farben in Betracht, sondern nur als Mittel, ein komplexes Ganzes zu gliedern, übersichtlich zu gestalten usw., im zweiten ahmen sie die Farbe der Naturgegenstände nach und helfen so mit, dass das betreffende Werk eine möglichst naturtreue Wiedergabe erzielt.

Kombinationen dieser verschiedenen Arten treffen wir in der Praxis sehr häufig an; z. B. eine harmonische Polychromie, einen harmonischen Kolorismus, eine koloristische Harmonie usw.

---

[1]) Eine ähnliche Einteilung fand ich nur bei Curd Junghanns, „Die Farbe in der bildenden Kunst“, Berlin 1894. Er unterscheidet eine rationalistische, realistische und dekorative Farbenwirkung.

Es kommen auch Werke vor, in denen alle drei Arten verwendet sind, man denke nur z. B. an ein Pflanzenornament. Da haben die Farben einerseits die Aufgabe, die eigentümliche Komposition des Ornaments klar und übersichtlich zum Ausdruck zu bringen, ferner die einzelnen Pflanzenelemente als solche zu kennzeichnen durch Wiedergabe der natürlichen Färbung und schliesslich in sich noch einen harmonischen, gefälligen Eindruck zu erzielen. Allerdings bekämpfen diese drei Wirkungsweisen einander oft: zu der gliedernden Funktion etc. sind starke Helligkeits- und Farbenkontraste notwendig; dies entspricht aber nicht immer der Naturfarbe der Dinge. Wird sie genau berücksichtigt, geht dies auf Kosten der ersten Wirkung und umgekehrt. Ferner ist häufig die polychrome und koloristische Funktion einer harmonischen nicht günstig. All diese Gründe zwingen oft den Künstler zu Abweichungen von der Naturwahrheit, Uebertreibungen, Einführung von Gegenständen als Träger gewisser Farben, welche die polychrome oder harmonische Wirkung heben sollen usw. So führt uns demnach die Erkenntnis dieser drei verschiedenen Wirkungsweisen der Farben, dieser drei Arten der Farbengebung, zu einem innigeren Verständnis der künstlerischen Technik, wobei wir hier dieses Wort im weiteren Sinne gebrauchen, also nicht lediglich das Handwerksmässige darunter verstehen, sondern die Anwendung aller Mittel, welche zu dem Zwecke leiten, in uns einen ästhetischen Genuss hervorzurufen.

Jede dieser Arten hat ihre eigenen Gesetze, und kommen diese in Konkurrenz mit denen einer anderen, so leiden entweder beide, oder die eine geht siegreich aus diesem Kampfe hervor. Auch ein dritter Fall ist möglich: die verschiedenen Arten schliessen gleichsam ein Kompromiss, wobei jede von ihnen sich eines Teiles ihrer Wirkung begibt. Diese speziellen Gesetze bedürften eingehender, eigener Untersuchungen, die den knappen Rahmen dieser Arbeit übersteigen. Hier weiterzubauen, wäre Sache einer einsichtsvollen Kunstwissenschaft, welche auf das von den Aesthetikern Gefundene Rücksicht nimmt und auf diesen Grundsteinen ihren Bau errichtet, der durch den Anschluss an die Philosophie an Festigkeit gewinnen würde. Wir wollen

lediglich im fünften und sechsten Kapitel über die Verwendungsweisen der drei Arten von Farbenwirkung und ihre ästhetische Berechtigung handeln. Zur Erreichung dieses Zweckes werden wir die einzelnen Gebiete der bildenden Künste einer mehr oder minder eingehenden Betrachtung unterziehen müssen.

§ 13. Es wird nun ein Vergleich zwischen Farbe, Ton und Wort vielleicht am Platze sein, und zwar ein Vergleich im Hinblick auf ihre ästhetische Wirkung[1]). Alle drei treffen wir — abgesehen von allen anderen Verwendungen — auch als Mittel an zur Erweckung ästhetischen Genusses. Um das Naturschöne wird es sich nur bei der Farbe handeln; das entfällt demnach bei diesem Vergleich, der sich lediglich auf eine Betrachtung der gegebenen Materialien als Kunstmittel erstrecken wird.

Achten wir zuerst auf das Wort! Den Bezeichnungsmitteln der Lautsprache kommt zum grössten Teil nicht von Natur, sondern bloss durch Gewohnheit Verständnis zu. Ihre Bedeutung ist — wie man zu sagen pflegt — willkürlich oder konventionell. Sie sind in den meisten Fällen lediglich unscheinbare Mittel, die in sich keinen hohen Wohlgefälligkeitsgrad aufweisen, dafür aber in höchster Weise geeignet sind zur Erweckung und zum Ausdruck von Vorstellungen, Gedanken, Gefühlen usw. Dort, wo sie in sich wohlgefällig sind, hängt dies meist von einem gewissen hinzutretenden musikalischen Element ab (Rhythmus, Klang usw.).

Gerade entgegengesetzt wirken die musikalischen Elemente: die Töne, Klänge und Akkorde. Sie erwecken — insbesondere Klänge und Akkorde — ein starkes sinnliches Wohlgefallen (man denke an Tänze und Märsche). Dafür können sie aber psychisches Leben nur zum geringeren Teil und mehr in allgemeineren Umrissen, als fest und bestimmt eindeutig gefasst, zum Ausdruck bringen[2]). Wohl liesse sich ja auch eine musi-

[1]) Ein sehr ausführlicher — allerdings nicht immer richtiger und manch wichtiges Problem ganz übersehender — Vergleich zwischen Farbe und Ton findet sich bei C. Hermann, „Aesthetische Farbenlehre“, Leipzig 1876.

[2]) Vgl. die grundlegenden, allerdings etwas einseitigen Untersuchungen von E. Hanslick, „Vom Musikalisch-Schönen“, Leipzig 1902, 10. Aufl., und meine ausführliche Besprechung von M. Pilo, „Psychologie der Musik“, Philos. Wochenschr. IV, S. 58 ff.

kalische Sprache denken, wo bestimmten Tönen bezw. bestimmten Klängen ganz bestimmte Begriffe zugeordnet wären. Und in der Tat besteht ja unter manchen wilden Völkern eine Art Pfeifensprache, die den Vorteil einer Verständigung auf grössere Strecken hin aufweist. Unsere Trompetensignale, unser Abfahrtsläuten, unsere Kirchenglocken usw. sind ja auch gleichsam Elemente einer musikalischen Sprache. Würde dies aber in weiterem Umfange ausgedehnt, dann wären ja wieder Zeichen und Bezeichnetes willkürlich verbunden, und so wäre ästhetisch nicht viel gewonnen, wohl aber wäre die Sprache weit unbeholfener und viel weniger geeignet zum Ausdruck und zur Mitteilung komplizierterer Erlebnisse. Und dass dies einen ungeheuren Schaden für die Dichtkunst bedeuten würde, leuchtet ein. Für das eben Ausgeführte möge ein Beispiel sprechen: wenn den Begriffen „Mann" und „Frau" je ein bestimmter Klang als Zeichen zugeordnet wäre, so hätte die Freude am Klang nichts mit der Vorstellung des Bezeichneten zu tun, und die Verbindung wäre ebenso willkürlich, wie die zwischen Wort und Begriff. Etwas ganz anderes ist es natürlich, wenn wir von einem Motiv sagen, es klinge „weiblich", von einem anderen, es klinge „männlich". Einmal erscheint es weich, zart, mild, sanft usw. und legt uns daher die Assoziation „Weib" nahe; das andere Mal tönt es stark, energisch, fest usw. und regt in uns wieder die Assoziation „Mann" an. Da handelt es sich aber um keine festen Assoziationen, und dann, wie umständlich wäre eine Sprache, die ein ganzes Motiv zum Ausdruck eines Begriffs erheischen würde. Und selbst diese Methode würde in gar vielen Fällen gänzlich versagen, und man müsste doch zur Konvention greifen.

Ausgeschlossen sind natürlich die Fälle, wo Naturnachahmung gegeben ist wie z. B. in den einleitenden Takten von Chopins berühmtem Trauermarsch, oder in der „Pastorale" Beethovens usw. Aehnliches finden wir aber auch — wie jeder weiss — in der Sprache[1]) und insbesondere in der poetischen

[1]) Die Sprachforscher sprechen sogar von einer „nachahmenden Sprachstufe". Vgl. z. B. A. Marty, „Ueber das Verhältnis von Grammatik und Logik", Symbolae Pragenses, S. 111, Prag 1893.

Sprache, die sich gern der sog. Lautmalerei bedient. Ich erinnere nur an den lateinischen Spruch, der recht geschickt das Quaken der Frösche nachahmt: „quiqui sunt sub aqua, sub aqua, maledicere temptant", oder an so manche Stellen unserer deutschen Lyrik: Goethe (z. B. sein Hochzeitsgedicht), Bürger (z. B. seine Lenore), unter den Modernen vornehmlich R. M. Rilke (insbesondere in seinem „Buch der Bilder") bieten hier zahlreiche Beispiele. Immer ist dies aber eigentlich eine Art musikalischer Effekt — ich meine Klangeffekt —, der sich da der Dichtung zugesellt, und nichts ihr selbst Eigentümliches.

Das Resultat wäre demnach: das Wort — in sich meist ästhetisch indifferent — zeigt sich äusserst geeignet zur Kundgabe und Mitteilung psychischen Lebens und dadurch, dass es uns also einen sehr wertvollen Inhalt und Gehalt zu vermitteln vermag, kann die Dichtkunst, die sich seiner bedient, unter allen Künsten uns den erhabensten Gehalt vorführen, während sie aus dem gleichen Grunde am wenigsten direkt sinnlich, sondern hauptsächlich durch die Fantasie wirkt.

Der Ton, der Klang und die Klangverbindungen taugen in weit geringerem Masse zur Kundgabe des Psychischen, jedenfalls nicht zur eindeutigen Kundgabe, und schaffen so der Musik, deren Mittel sie sind, — abgesehen von der sehr starken, sinnlichen Wirkung — eine mehr architektonische Schönheit[1]), eine Schönheit der Gliederung und Verzweigung, des Zusammenfassens und des zur Fülle sich Ausweitenden, vergleichbar etwa dem reizenden Linienspiel eines Ornaments. Auch eine rein harmonische Farbenwirkung liesse sich hier zum Vergleich heranziehen, wo die Farben nur für sich auftreten, also lediglich eine „Farbenstimmung" erstrebt wird. Man spricht ja auch daher von Farbenakkorden und Farbensymphonien. Doch käme die Malerei, wenn sie nur dieses bieten wollte, über die Wirkung orientalischer Teppiche oder die eines Feuerwerks nicht heraus, weil ihr jeder tiefere Gehalt fehlen würde. In diesem Sinn steht es um die Musik besser. Denn Schöpfungen, wie den Symphonien eines Beethoven oder Brahms, Sonaten eines

[1]) So scheint mir das häufig gehörte Wort ganz treffend, Architektur sei „gefrorene Musik".

Mozart oder Grieg kommt ohne Zweifel eine weit höhere Würde zu. Hier werden schon recht wertvolle Vorstellungen erweckt und zum Genuss geführt, doch haftet ihnen immer eine gewisse Unbestimmtheit an, so dass gar viel der Fantasie des Hörers überlassen bleibt, da zwar nicht der Gehalt mangelt, wohl aber der konkrete stoffliche Inhalt[1]). Deshalb wirkt die Musik auf viele so fantasieanregend, nur dass sie dann meist weit über das durch die Musik gegebene hinausgehen und das eigentlich Musikalische weniger geniessen.

Aus dem Gesagten ergibt sich nun leicht — was nur nebenbei erwähnt sei — der hohe Wert der Oper, des Liedes, der mit Text verbundenen symphonischen Werke usw., wo die Worte Stoff und Gehalt fixieren, während die Musik den Genuss steigert und so die Gehaltswirkung wesentlich bereichert[2]). So erhält die Musik einen — wenn auch aussermusikalischen — stofflichen Inhalt, dem sie sich möglichst anzupassen hat. Man denke etwa an Wagners Musikdramen, an die Missa sollemmnis Beethovens oder an die neunte Symphonie des gleichen Meisters, an Lieder von Schubert, Wolf usw. Die Beispiele zeigen wohl bereits, dass ich einer Programmusik keineswegs das Wort reden will, da das Programm meist gleich einem Kommentar zu einem Kunstwerk, nicht aber als ein ihm notwendiger Teil wirkt.

Ich will diese kurzen musikalischen Erörterungen nicht schliessen, ohne wenigstens auf einige Bemerkungen Grillparzers[3]) aufmerksam zu machen, die der Beachtung wahrlich würdig sind. Der für diese Fragen weniger interessierte Leser mag diesen Absatz überschlagen, da er für die weiteren Untersuchungen gleichgültig ist: „Die Musik hat keine Worte, d. h. willkürliche Zeichen, die eine Bedeutung erst durch das erhalten, was man damit bezeichnet. Der Ton ist, nebstdem dass er ein Zeichen sein kann, auch noch eine Sache. Eine Reihe von

---

[1]) Vgl. Hanslick, a. a. O. S. 218 ff.: „daraus, dass die Musik keinen Inhalt (Gegenstand) hat, folgt noch nicht, dass sie des Gehaltes entbehre."

[2]) Aehnliches wäre zu sagen von einer Verbindung der Musik mit optischen Eindrücken, worauf ja auch schon die Erwähnung der Oper hinweist.

[3]) Sämtliche Werke; 5. Aufl., XV, S. 162 ff. Stuttgart.

Tönen gefällt, so wie eine gewisse Form in den plastischen Künsten, ohne dass man noch eine bestimmte Darstellung damit verbunden hätte; ein Misston missfällt, wie das Hässliche in der Plastik, schon rein physisch, ohne weitere Verstandesbeziehung." „. . . was von der bildenden Kunst gilt, gilt in noch viel höherem Grade von der Musik. Ihre erste, unmittelbare Wirkung ist Sinn- und Nervenreiz." „Der Gehörsinn, der beim Hören von Worten ein Diener des Verstandes ist, entzieht sich bei Tönen offenbar zum Teil seiner Herrschaft und erhält in der Unmittelbarkeit der Wirkung eine Aehnlichkeit mit den niederen Sinnen, eine Aehnlichkeit, die z. B. beim Hören entfernter, indistinkter Waldhorntöne überraschend hervortritt." „So sind die Töne in ihrer ersten ursprünglichen Bedeutung: unmittelbar durch sich selbst, ohne notwendige Dazwischenkunft des Verstandes gefallende oder missfallende Sinneseindrücke. Selbst bei der künstlichen Zusammensetzung von Intervallen bleibt das Urteil darüber noch immer ein reines Sinnenurteil, weil sich die spitzfindigste Intervallentheorie doch immer nur auf das, in der natürlichen Einrichtung unseres Gehörorgans gegründete Wohl- oder Uebelklingen stützen kann." „Schreitet man in der Betrachtung der Töne und ihrer Verbindungen weiter fort, so zeigt sich bald eine neue Seite, welche die zu einer schönen Kunst notwendige Verbindung mit dem Verstande wirklich herstellt und eine Musik als Kunst möglich macht. Nebstdem nämlich, dass die Töne an sich gefallen oder missfallen, lehrt uns auch das Bewusstsein, dass durch sie besondere Gemütszustände erweckt werden, zu deren Bezeichnung sie daher auch gebraucht werden können. Freude und Wehmut, Sehnsucht und Liebe haben ihre Töne, ja sogar der Schmerz, der Schreck, der Zorn ihre Laute, welche zu Tönen zu veredeln wenigstens nicht unmöglich ist. Wenn nun hierdurch auch die Bezeichnungsfähigkeit der Musik gerettet ist, so darf man zweierlei nicht vergessen. Erstens, dass diese Bezeichnung keine genau bestimmende wie durch Begriffe und die dazu gehörigen Worte ist; zweitens, dass die ursprüngliche, rein sinnliche Natur der Töne durch keine später hinzukommende Erweiterung der Bedeutung ganz aufgehoben werden kann, d. h., dass bei aller Musik, auch in ihrer

höchsten Verfeinerung, immer der Sinn den ersten Eindruck empfängt, dass dieser Eindruck ein heftig wirkender, oft beinah unwiderstehlicher ist und, dass daher bei der ziemlich vagen Bezeichnungsfähigkeit der Musik der nur entfernt wirkende Verstand nicht fähig ist, durch seine Billigung unangenehme Eindrücke auszugleichen, welche die Sinne mit überwiegender Gewalt empfangen haben."

Was nun die Farbe anbelangt, so steht sie gleichsam mitten zwischen Ton und Wort[1]). Der ungemein sinnliche Reiz der Tonverbindungen geht ihr ab, obwohl die einzelne Farbe stärker gefühlsbetont ist als der einzelne Ton. Doch verschieben sich diese Verhältnisse bei Kombinationen zugunsten der Tonqualitäten. Dafür taugt aber die Farbe weit mehr denn der Ton zur eindeutigen Kundgabe unserer Vorstellungen, Gedanken und Gefühle, wenn auch bei weitem nicht in dem Masse, wie das Wort. Dem Wort gegenüber bietet sie aber auch einige, nicht gering zu achtende Vorteile. Sie ist — wie wir bereits aus unseren Untersuchungen wissen — in sich wohlgefällig und zur Anbahnung eines ästhetischen Genusses sehr wohl befähigt; dazu kommt noch, dass sie mit den Dingen, welche sie bezeichnet, nicht nur konventionell verbunden ist, sondern dass sie sie uns geradezu vor Augen stellt, darstellt: den weissen Schnee, die grüne Wiese, das blaue Meer usw. Und das Gesehene wirkt — wie seit alters her bekannt — stets weit stärker als das blosse Fantasiebild. Selbst dort, wo die Farbe symbolisch verwendet wird, gibt sie mehr als das Wort, indem sie in uns das betreffende Gefühl erregt, das dann meist eine weit lebhaftere Fantasievorstellung entfacht, als eine sprachliche Schilderung.

Diese Verschiedenheiten des Materials — seine Vorzüge und Nachteile — bedingen also die Besonderheiten und Eigentümlichkeiten, und damit die Einzigartigkeit einer jeden Kunstgattung. Will man daher eine Einteilung der Künste treffen, scheint mir die nach den Darstellungsmitteln, die Aristoteles bereits befürwortete, die richtigste und tiefgreifendste. Zweck dieser Untersuchung war aber die Stellung der Farbe in ihrem

[1]) S. Fechner, a. a. O. I, S. 137.

Verhältnis zu Ton und Wort zu zeigen. Und vielleicht glückte es uns, diesem Zweck wenigstens nahezukommen.

§ 14. Leicht liessen sich noch andere Vergleiche zwischen Farbe, Ton und Wort hier heranziehen. So könnte man untersuchen, wie es möglich ist, mit dem einen Mittel Wirkungen des anderen zu erzielen. Die Malerei stellt z. B. Musik dar durch ihre Wirkung auf die Hörer. Man denke etwa an Ballestrieris „Beethoven", an Millets „Abendläuten", an Bretons „Die Lerche" usw. Oder zeigt uns auch die Malerei den Musizierenden: z. B. den Flöte blasenden Hirten, wobei die Landschaft uns gleichsam die musikalische Stimmung anzeigt.

Noch ein anderer Vergleich liesse sich durchführen, hauptsächlich Ton und Farbe betreffend. Man könnte da auf mannigfache Analogien hinweisen: dass z. B. hohe Töne dem Weiss, tiefe dem Schwarz sich verwandt zeigen und dergleichen mehr. Einerseits fällt aber ein derartiger Vergleich nur teilweise in ästhetisches Gebiet, andererseits hat Franz Brentano in seinen bereits öfter genannten „Untersuchungen zur Sinnespsychologie" mit bekannter Meisterschaft diese Fragen behandelt, so dass wir uns ihrer hier entschlagen können und lieber ein Problem untersuchen wollen, das oft fälschlich hier hereingezogen wurde.

Man darf nämlich auf Analogien begründete Vergleiche von Farbe und Ton nicht mit der in letzter Zeit so viel besprochenen Frage der audition colorée[1]) (Farbengehör, Chromatismen,

[1]) Aus der reichen Literatur seien bloss genannt: Nussbaumer, „Ueber subjektive Farbenempfindung, die durch objektive Gehörsempfindung erregt wird", Wiener med. Wochenschr. 1873, XXIII. — Bleuler und Lehmann, „Zwangsmässige Lichtempfindungen durch Schall und verwandte Erscheinungen auf dem Gebiete der anderen Sinnesempfindungen", Leipzig 1881. — Dann sei gleich folgendes Werk erwähnt, wo der Leser auch genaue Literaturangaben, alle wichtigeren Erklärungsversuche und eine Geschichte der Forschung verzeichnet findet: Wallaschek, „Psychologie und Pathologie der Vorstellung", Leipzig 1905. — Zwei andere Arbeiten nenne ich nur, weil sie anscheinend in der einschlägigen Literatur wenig bekannt sind: E. Rählmann, „Ueber die Rückwirkung der Gesichtsempfindungen auf das physische und psychische Leben," Zeitschr. f. Psych. u. Phys. der Sinnesorg., 1895, VIII, und Mario Pilo, „Psychologie der Musik," S. 57 bis 77, Leipzig 1906.

Sekundär- oder Doppelempfindungen, wie all die Termini heissen, über die eine Einigung wahrhaft nottäte) verwechseln. Wenn Brentano von Tonweiss und Tonschwarz, Mach von Tondumpf und Tonhell sprechen usw., so wäre es grundverkehrt, auf jene Erscheinungen der audition colorée bei ihnen zu schliessen. Allerdings sind die Forscher nicht einig in der Charakterisierung dieser Phänomene. Die einen betonen vornehmlich das zwangsmässige, die anderen die sinnliche Frische. Aber keines von beiden muss in unseren Fällen gegeben sein. Derjenige, der eine Analogie zwischen tiefen Tönen und dunkeln Farben, hohen Tönen und hellen Farben bemerkt, muss durchaus nicht zwangsmässig beim Anhören der Töne jene Gesichtsqualitäten sehen, geschweige denn sie in sinnlicher Frische erleben. Schon Bleuler und Lehmann[1]) betonten deswegen mit Recht, dass alle Parallelisierungen disparater Empfindungen, die nachweisbar durch Fantasie und Reflexion zustande kommen, in „keinem Zusammenhang“ mit den Photismen und Phonismen stehen.

Ob es nicht zu weit geht, zu sagen, dass „kein Zusammenhang“ besteht, weiss ich nicht. Jedenfalls sollte man sich so entschiedener Behauptungen enthalten, so lange nicht das Wesen der Sekundärempfindungen geklärt ist. Es gibt ja auch Zusammenhänge folgender Art: Rot wirkt sehr erregend; eine ähnliche Erregung ruft ein Trompetenstoss hervor. Man kann nun im Hinblick auf diese Aehnlichkeit der Erregung von „roten Fanfarentönen“[2]) etwa sprechen, ohne das jedesmal zwangs-

---

[1]) Bleuler u. Lehmann, a. a. O. S. 66.

[2]) So sagt Salome in O. Wildes gleichnamigem Drama: „Die roten Fanfaren der Trompeten, die das Nahen von Königen künden und vor denen der Feind erzittert, sind nicht so rot.“ Dieses Beispiel ist auch zitiert in O. Fischers interessanter Abhandlung, „Ueber Verbindung von Farbe und Klang,“ Zeitschr. f. Aesth. u. allgem. Kunstw. 1907, II, S. 501—534. — Aehnlich spricht R. Beer-Hofmann in seinem Trauerspiel, „Der Graf von Charolais“, von „silbernen, siegschmetternden Fanfaren“, wobei sicherlich nicht nur gemeint ist, dass die Fanfaren aus Silber sind, sondern auf eine Vorstellung ihrer Wirkung wird abgezielt, worauf auch schon die Verwendung der beiden s und der vielen hellen Vokale hinweist.

mässig die Assoziationen gegeben wären[1]). Bei einem anderen könnte aber die Erregung die betreffende Assoziation eventuell regelmässig und mit lebhafter Frische wachrufen. Allerdings wäre dies der weitaus seltenere Fall. Aber ein Zusammenhang bestünde doch. Wir können also nur mit Bestimmtheit sagen: der erste Fall ist verschieden von dem zweiten; nicht aber: zwischen beiden besteht kein Zusammenhang. Jedenfalls ist aber die Verschiedenheit eine derartig grosse, dass man Verwechslungen nicht begehen sollte[2]).

Am schlimmsten aber ist es, wenn man selbst aus Ausdrücken wie „schreiende Farben", „helle Töne", „rieselnde Töne", „laute Farben", „duftige Töne" usw. auf Doppelempfindungen ohne weiteres schliessen will. Hier handelt es sich ja offenbar meist nur um innere Sprachformen[3]), die fast ganz abgeschliffen und verblichen sind. Dass die meisten Gesichtsanschauungen entnommen sind, darf uns doch nicht Wunder nehmen, wenn wir bedenken, dass bei der Bildung konventioneller Lautbezeichnungen über sie eine Verständigung besonders leicht war, „weil sie gemeinsamer und in der Regel dauernder Beachtung offen lagen. Oft war ein solches zu Bezeichnende bereits Gegenstand gemeinsamer Aufmerksamkeit geworden; wenn nicht, so konnte durch eine nachahmende oder hinweisende Gebärde leicht das Bemerken darauf gelenkt werden. Unter solchen Umständen mochte manches Lautzeichen Verständnis finden, das ohne diese günstigen unterstützenden Ver-

[1]) Aehnliche psychologische Erwägungen bei Volkelt, „System der Aesthetik", I, S. 261 ff. und Lipps, a. a. O. I, S. 446.

[2]) Was die Erklärung der sog. Sekundärempfindungen anlangt, so scheint es mir, dass dabei die Mitempfindungen eine grosse Rolle spielen, welche beim Sehen und Hören mitgegeben sind. Vielleicht kommen gewissen Gesichts- und Gehörsqualitäten die nämlichen Mitempfindungen zu; jedenfalls wäre ihnen einmal im Hinblick auf die Lösung dieser Frage Beachtung zu schenken.

[3]) A. Marty, „Ueber das Verhältnis von Grammatik und Logik" Symbolae Pragenses, S. 99—126, Prag 1893; ferner der dritte Artikel des gleichen Verfassers, „Ueber subjektlose Sätze", Viertelj. f. wissenschaftl. Philos. VIII, 3; daselbst findet der Leser eine ausgezeichnete Darlegung über das Wesen der inneren Sprachform.

hältnisse unverständlich geblieben wäre." Wie solche innere Sprachformen in diesen Fällen sich bilden konnten, deutet unser oben genanntes Beispiel von den roten Fanfarentönen an. Im übrigen bedient man sich heute ihrer, ohne sich meist über ihre eigentliche Bedeutung Rechenschaft zu geben.

Nun hat man aber auch so viel von der ästhetischen Bedeutung der Doppelempfindungen im allgemeinen, und des Farbenhörens im besonderen, gesprochen, dass wir auch diese Frage hier kurz erörtern müssen.

In Wahrheit kann aber niemals ein Maler oder Musiker auf sie Rücksicht nehmen. Die günstigsten Statistiken — von denen ihre Verfasser selbst gestehen, dass sie wohl zu hoch gegriffen sind — weisen 10 % Personen auf, die Doppelempfindungen haben. Unter ihnen zählen aber Farbenhörer und Tonseher zu den seltensten Erscheinungen. Ferner beobachtete bereits Fechner, und Galton und Wallaschek bestätigen dies, dass Farbenhörer usw. oft einander bei Gegenüberstellung ihrer Aussagen auslachen. Weiterhin sind primäre angenehme Empfindungen häufig mit unangenehmen sekundären verbunden und umgekehrt. So erweist es sich also ganz unmöglich, dass ein Künstler auf Phonismen oder Photismen in der Wirkung seines Werkes Rücksicht nimmt. Eher könnte er noch die Erscheinungen der verschiedenen Arten von Farbenblindheit in Betracht ziehen, als diese, in denen so vielerlei subjektive Momente vorherrschen.

Ob der Betrachter durch Sekundärempfindungen im ästhetischen Geniessen gefördert wird, erscheint mir sehr fraglich, obgleich dies von manchen Forschern energisch bejaht wird. Wir finden im Gegenteil häufig, dass die betreffenden Personen die fortwährenden zwangsmässigen Sekundärempfindungen als lästig empfinden. Ferner ist ja durchaus nicht einzusehen, wie etwa ein wertvollerer Gehalt durch die Tatsache der Doppelempfindungen zustande kommen sollte. Gegeben ist nur ein Plus an Sinnlichkeit. Und ob dies nicht allzusehr die Aufmerksamkeit für sich in Anspruch nimmt, wage ich nicht zu entscheiden. Doch sind alle derartigen Vergleiche — normales Geniessen und solches mit Doppelempfindungen — sehr schwierig, da wir

die Erlebnisse eines Farbenhörers nur schwer zu verstehen vermögen, ebenso schwer wie er die unsrigen. Am besten liessen sich da verlässliche Tatsachen von Personen erbringen, die selbst in ihren Jugendjahren Doppelempfindungen besassen, und so am leichtesten in der Lage sind, ihren damaligen ästhetischen Genuss mit dem gegenwärtigen zu vergleichen. Allerdings spielt da die Trüglichkeit des Gedächtnisses auch eine Rolle, ebenso wie die Tatsache, dass derartige Vergleiche psychologische Schulung erheischen, um wirklich wertvoll werden zu können.

Zum Schlusse noch eine kurze Bemerkung: vom ästhetischen Standpunkt unbedingt abzulehnen sind so kindische Spielereien, wie etwa die von Wallace Rimington im Jahre 1895 konstruierte Orgel, bei der mit jeder Taste eine elektrische Lampe in der besonderen Farbe verbunden war, die nach dem Empfinden des Erbauers genau der Note entsprach. Ein wirklicher Farbenhörer bedarf dessen nicht; ferner wird ihm, wenn seine Doppelempfindungen von denen Rimingtons abweichen, das Ganze unverständlich und störend. Und wir müssen direkt die Augen schliessen, wenn wir die Musik geniessen sollen, um nicht durch die ständig variierende Fülle von Farben auf das gröblichste belästigt zu werden.

V.

Die Farbe in der Malerei.

§ 15. Unter Kolorismus verstanden wir jene Farbengebung, die sich an das in der Natur oder im Leben gegebene Vorbild anschliesst, wobei also die Farben als nachahmende Mittel auftreten. Wir wollen uns nun die Frage vorlegen, welcher Grad der Naturwahrheit mit Hilfe dieser Mittel erreicht werden kann?

Obgleich Helmholtz [1]) in einer vortrefflichen Abhandlung das gleiche Problem bereits erörterte, scheint mir eine nochmalige Behandlung schon deswegen nicht unnütz, weil der hervorragende Forscher nicht alle — meiner Meinung nach — hierher gehörigen Fragen in Erwägung zog, und weil seit dem Erscheinen seiner Schrift wichtige Entdeckungen auf dem Gebiete der Psychologie und Physiologie gemacht wurden, die zur Erklärung der vorliegenden Tatsachen mir geeignet dünken.

Bevor wir aber an unsere Untersuchung herangehen, müssen wir auf folgendes achten: die Frage, inwieweit mittels Farben Naturwahrheit erzielt werden kann, ist streng von der zu sondern, inwieweit Naturnachahmung künstlerisch gerechtfertigt ist. Letzteres soll erst später kurz besprochen werden. Absehen müssen wir ferner an dieser Stelle von Bildern, wo die Farbe unwesentlich ist, sei es, dass sie rein zeichnerisch angelegt sind, sei es, dass im Vordergrund die dargestellte Geschichte steht, so dass also eigentlich eine literarische und nicht malerische Wirkung angestrebt wird. Derartige Werke verlieren wenig in

[1]) H. v. Helmholtz: „Vorträge und Reden," Braunschweig 1884; 3. Aufl. „Optisches über Malerei" (aus den Jahren 1871—1873) II. S. 95—137.

farblosen Reproduktionen, und, wie Lichtwark[1]) feststellte, werden auch ihre Farben nicht im Gedächtnis behalten, weil sie für den Eindruck nur eine geringe Bedeutung besitzen. Der Farbengebung wegen schätzt niemand solche Bilder. Das mehr oder weniger Künstlerische in ihnen liegt in der Komposition, der Charakteristik des Stoffes oder auch in der Art der zeichnerischen Behandlung. Wir aber wollen hier lediglich von den Werken der Malerei sprechen, wo die Farbe nicht nur als genehme Beigabe dazutritt, sondern mit zum Wesen des Bildes gehört. Und das treffen wir überall dort an, wo uns der Künstler die farbige Erscheinung der Natur zu geben beabsichtigt. Ich meine damit natürlich nicht nur Landschaft, sondern auch Interieur, Stilleben, Porträt, Akt, Genre usw., kurz nicht ein stofflich irgendwie begrenztes Gebiet der Malerei, sondern eine ganz bestimmte Art.

Um die Natur wiedergeben zu können mit ihrem tausendfältigen Spiel von Lichtern und Schatten, mit den unzähligen fein abgestuften Farbenübergängen und ihren scharfen, schroffen Kontrasten, muss man sie vor allem „sehen". Und da erhebt sich denn die Frage, welcher Unterschied besteht denn zwischen künstlerischem und unkünstlerischem Sehen?

Wie lange brauchte es z. B., bevor man einsah, dass die Schatten am Schnee eine bläulich-violette Färbung ergeben. Und wie sehr sträubte sich das Publikum gegen diese Erkenntnis! Wie oft hört man auf Bildern etwas unwahr, unnatürlich schelten, was genau dem Natureindruck entspricht!

Wir wissen bereits, dass gleiche Empfindungsinhalte verschieden beurteilt werden können und eine Verschiedenheit der Gefühlsanlage trotz Gleichartigkeit der Empfindungen bestehen kann. Talent und Uebung lassen den künstlerisch Veranlagten weit mehr Nuancen unterscheiden und sie stärker geniessen, als denjenigen, dem diese Veranlagung abgeht. Es handelt sich hier demnach um Unterschiede der Apperzeptions- und Gefühlserlebnisse, nicht aber um solche, welche die Emp-

---

[1]) A. Lichtwark: „Uebungen in der Betrachtung von Kunstwerken," Berlin 1906; 6. Aufl.; S. 24, 31, 46, 58, 75.

findung setzt. Denn von den abnormen Typen der Farbenblinden oder Farbenschwachen wollen wir hier ganz absehen.

Aber nicht immer handelt es sich nur um ein mehr oder weniger Bemerken oder Geniessen, sondern oft auch um ein „anderes Sehen", wo beide ein Phänomen bemerken und geniessen, aber dieses einem jeden anders „dünkt". Der eine glaubt z. B. einen violetten Schatten vor sich zu haben, der andere einen grauen. Woher rührt nun dies? Ich glaube nun, dass sich diese Erscheinungen auf ähnliche Weise erklären lassen, wie die ersten.

Nehmen wir ein ganz einfaches Beispiel: Irgend einer schreibt abends bei Lampenschein, und man fragt ihn nach der Farbe des Papiers, auf dem er schreibt. In neunundneunzig von hundert Fällen wird er „weiss" antworten, obgleich das Papier infolge der Belichtung ganz deutlich gelblich-grau ist. Aber sein Wissen, dass das Papier bei Tage eine weisse Farbe zeigt, überwiegt den momentanen Eindruck so, dass er ihn gar nicht in seiner Eigentümlichkeit bemerkt. Auf diese wichtige Tatsache wies bereits Anton Marty hin in seiner — bereits öfter von mir erwähnten — „Geschichtliche Entwicklung des Farbensinnes," die im Jahre 1879 erschien. Dabei machte er mit gutem Recht darauf aufmerksam, dass es sich auch da nicht um Unterschiede der Empfindung, sondern um solche des Urteils handelt, und er erklärt diese auffällige Erscheinung als ein gewohnheitsmässiges Tun, da es ja bekannt ist, dass auch auf dem Gebiete des Urteils die Gesetze der Gewohnheit gelten [1]).

In jüngster Zeit hat Ewald Hering [2]) seine Aufmerksamkeit dieser Frage zugewandt, und seine höchst wertvollen Ausführungen verdienen genaueste Berücksichtigung: „Der Laie ist überzeugt, dass die Aussendinge bestimmte Farben besitzen, dass der Schnee weiss, der Russ schwarz, das Gold gelb sei. Er schreibt diesen Farben ein vom Auge unabhängiges Bestehen zu, bezeichnet sie als die wirklichen Farben der bezüglichen Dinge, und unterscheidet sie von den zufälligen Farben, welche dieselben Dinge unter ungewöhnlichen Umständen, z. B. bei

[1]) F. Brentano: „Psychologie vom empirischen Standpunkte," I. S. 143.
[2]) E. Hering, a. a. O. S. 6 ff.

unzureichender oder von der gewöhnlichen Tagesbeleuchtung stark abweichender Beleuchtung zeigen können." „.... die Farbe, in welcher wir ein Aussending überwiegend oft gesehen haben, prägt sich unserem Gedächtnis unauslöschlich ein und wird zu einer festen Eigenschaft des Erinnerungsbildes. Was der Laie die wirkliche Farbe eines Dinges nennt, ist eine in seinem Gedächtnis gleichsam fest gewordene Farbe desselben." Dies nennt nun Hering die „Gedächtnisfarbe", welche immer mit aufwacht, „wenn durch ein beliebiges anderes Merkmal (des Dinges) oder auch nur durch das Wort, mit welchem wir das Ding bezeichnen, ein Erinnerungsbild desselben geweckt wird;" ganz besonders wird sie aber dann wachgerufen, „wenn wir das bezügliche Ding wieder sehen oder auch nur zu sehen meinen, und sie ist dann für die Art unseres Sehens mit bestimmend." Auf die vielen, höchst scharfsinnigen Experimente, die Hering anstellte, kann ich hier nicht eingehen.

Und wenn wir seiner Lehre im grossen und ganzen beistimmen können, so vermögen wir uns doch mit einem ihrer Punkte nicht zufrieden zu stellen. Hering sagt, dass es sich bei den Gedächtnisfarben „um ein wesentlich verschiedenes Sehen" handelt „und nicht etwa nur um unser Wissen von der Verschiedenheit der äusseren Umstände." Wird hier das „Sehen" als ein psychischer oder physiologischer Vorgang gefasst? Dass der physiologische Vorgang sich gleich bleibt, ob wir nun mit oder ohne Gedächtnisfarben „sehen", scheint mir sicher, und die folgenden Ausführungen sollen dies noch bestätigen. Der Verfasser sprach aber selbst von Gedächtnis, Erfahrung usw. Und dies sind doch Faktoren unseres psychischen Lebens. Sie arbeiten auf die Ausbildung einer so starken Gewohnheit hin, mit deren Hilfe — wie bereits erörtert — sich die vorliegenden Tatsachen zwanglos erklären. Und vielleicht schwebt dies auch Hering vor, und wir haben im obigen Satz nur eine unklare sprachliche Fassung vor uns. Vielleicht wäre es aber nicht unpassend, statt von Gedächtnisfarben lieber von Gewohnheitsfarben zu sprechen, da mit diesem Terminus zugleich die genetische Erklärung gegeben wäre; und wir wollen uns nun auch im folgenden seiner bedienen.

Sicherlich spielen nun die Gewohnheitsfarben nicht bei allen Menschen die gleiche Rolle. Besonders deutlich treten sie auf Kinderzeichnungen auf[1]). Das Kind erzählt malend oder zeichnend. Ihm ist Malerei und Zeichnung eine Art Sprache, wie wir ja dies auch häufig auf primitiven Entwicklungsstufen der Kunst antreffen. Das Kind gibt von den Gegenständen wieder, was es weiss: die Beine unter den Kleidern; es macht die Häuser durchsichtig; zeichnet zwei Augen und gibt trotzdem die Nase im Profil wieder usw. Aehnlichen Erscheinungen begegnen wir in der Kunst der Primitiven. Beginnt das Kind realistischer zu malen, dann malt es alle Dinge in ihrer „wirklichen" Farbe, ganz unabhängig von Beleuchtung oder Entfernung. Je mehr nun das Kind seine Umgebung wirklich beobachten lernt und auf die ständigen Veränderungen in ihr aufmerksam wird, desto mehr treten die Gewohnheitsfarben zurück. Würde es sich dabei um physiologische Unterschiede handeln, dann könnte Uebung nicht in diesem Sinne wirken. Aehnliches kann jeder an sich selbst erfahren: er achte nur aufmerksam, sei es auf den farbigen Eindruck der Natur und der ihn umgebenden Gegenstände, sei es auf hinsichtlich der Farbe ausgezeichnete Werke der Kunst, und er wird bald ein Nachlassen der Gewohnheitsfarben bemerken, weil er der innigen Gewohnheit, die sie verursacht, entgegenarbeitet. Er muss nur davon abgehen, die Erscheinung eines Dinges bloss als Zeichen für dieses zu nehmen, sondern bei der Erscheinung selbst betrachtend verweilen. Der Künstler, der vor allem den Farbeneindruck beachtet, kümmert sich weniger um die „wirkliche" Farbe der Dinge, sondern gerade um ihre jeweilige Erscheinung, um die momentane Impression, wie man heute oft zu sagen pflegt.

[1]) Vergl. C. Ricci: „L'arte dei bambini," Bologna 1887 (übersetzt von E. Roncali, Leipzig 1906); W. Preyer: „Die Seele des Kindes," Leipzig 1890, 3. Aufl.; James Sully: „Untersuchungen über die Kindheit," Leipzig 1904, 2. Aufl.; Siegfried Levinstein: „Kinderzeichnungen bis zum 14. Lebensjahr," Leipzig 1905; G. Kerschensteiner: „Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung," München 1905; Felix Rosen: „Darstellende Kunst im Kindesalter der Völker," Zeitschrift für angewandte Psychologie 1907, I. S. 93—118; A. Kirschmann a. a. O.: „Philosophische Studien," VII. S. 375 ff.

Für ihn ist nicht die Wiese immer so und so grün, der Schnee weiss usw., sondern die Gegenstände haben eben die Farbe für ihn, in der sie ihm gerade erscheinen. Und eben den Eigentümlichkeiten ihrer Erscheinungsweisen schenkt er seine besondere Aufmerksamkeit. Er trägt also nicht seine Gewohnheitsfarben gleichsam in die Dinge hinein, sondern er gibt sich naiv dem augenblicklichen Eindruck hin. Und da dieser bei schärferer Beobachtung fast immer wechselt, kommt es beim Künstler nicht so leicht zur Bildung so starker Gewohnheitsfarben, wie bei dem unkünstlerisch Veranlagten. Ganz ohne sie „sieht" auch er nicht; doch spielen sie bei ihm eine weit geringere Rolle. Und darin sehe ich einen wichtigen Unterschied des künstlerischen „Sehens" vom unkünstlerischen [1]). Letzteres fälscht die Erscheinungen durch die Gewohnheitsfarben, die es in sie hineinlegt; ersteres gibt sich dem tatsächlichen Eindruck hin. Und die Entwicklung der Malerei — insbesondere die der Landschaftsmalerei — offenbart deutlich, wie immer mehr und mehr die Künstler sich dem Banne der Gewohnheitsfarben entziehen; und langsam, sehr langsam folgt ihnen auch das Publikum.

Dass hier eine Tatsache vorliegt, die für das Problem des künstlerischen Sehens von Wichtigkeit ist, wurde auch bereits von anderer Seite her erkannt, allerdings ohne sich über die psychologische Deutung im klaren zu sein. So sagt z. B. Schmid-Breitenbach in seiner — bereits von mir erwähnten — „Stil- und Kompositionslehre für Maler, unter besonderer Berücksichtigung der Farbengebung": „Nur der Anfänger wird versuchen, auch das bildlich zu bringen, was der Reflexion entspringt, also nicht wirklich zu sehen ist. Er malt einen fernen Gegenstand in derjenigen Farbe, die er nur in allernächster Nähe hat, unbeeinflusst von den Umständen, unter denen er in Erscheinung tritt. Der geübte Künstler hingegen, welcher das naive Sehen erlernt hat, weiss sich vor jeder Täuschung zu hüten und sieht sofort den richtigen Ton." Es ist bezeichnend, dass unser Autor, der selbst ein geschätzter Maler ist, die

[1]) Von den Unterschieden im perspektivischen Sehen habe ich hier nicht zu handeln, obgleich sich da eine höchst interessante Analogie ergibt.

Wichtigkeit und den Nutzen der Uebung hier betont. Nach dem bereits Ausgeführten dürfte ja das Gesagte ohne weiteres verständlich sein. Aehnlich äussert sich ein anderer Künstler, der um eine neue ästhetische Kultur so hochverdiente Schultze-Naumburg[1]): „Derjenige, der noch nicht malerisch zu sehen gelernt hat, sieht zunächst nur die Lokaltöne, die objektive Farbe des Gegenstandes, man wäre versucht zu sagen: den Anstrich. Es ist für den Anfänger oft schwer, diese Stimmungstöne, auch wo sie sehr aufdringlich auftreten, entgegen seinem Erfahrungswissen richtig zu geben. So können z. B. das Gegenüberstellen von Farben, Reflexe und eigentümliche Zustände der Atmosphäre bewirken, dass die Schatten auf dem Wege himmelblau, die blauen Schieferdächer rosenrot oder orangegelb erscheinen. Der grüne Baum kann sich so rotgelb oder so purpurrot färben, dass man seine grüne Farbe nicht mehr wahrnimmt; die meisten aber wissen erfahrungsmässig, dass Wege grau, Schiefer blau und Bäume grün sind und malen sie so und schütteln den Kopf, wenn sie sie einmal anders gemalt sehen.“ Hörten wir so die Meinung zweier Künstler, so interessiert es vielleicht auch, zu erfahren, dass W. v. Bezold[2]) bereits im Jahre 1874 nahe daran war, selbst den Heringschen Terminus „Gedächtnisfarben“ zu finden: „Der Anfänger behauptet, er male, was er sehe, während er in der Tat nur malt, was er weiss, d. h. was sein Gedächtnis ihm über die Farbe . . . sagt.“ Und ähnlich meint ein moderner experimenteller Psychologe, A. Kirschmann[3]): „Der Anfänger im Zeichnen und Malen begeht tausend Verstösse gegen Linear- und Luftperspektive, und zwar . . . nur zum Teil wegen ungenügender Uebung und Sicherheit der Hand und des Augenmasses, zum grösseren Teil aber, weil er noch nicht versteht, die augenblicklichen Gesichtsempfindungen von den reproduzierten Vorstellungselementen zu

[1]) P. Schultze-Naumburg, „Studium und Ziele der Malerei“, 3. Aufl., Leipzig 1905, S. 24.

[2]) W. v. Bezold, „Die Farbenlehre im Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe“, Braunschweig 1874, S. 264.

[3]) Kirschmann, a. a. O., S. 375 ff.

trennen, Wahrnehmung und Erinnerungsbild auseinander zu halten."

Wir finden also in der merkwürdigen Tatsache der Gewohnheitsfarben einen wichtigen Unterschied des künstlerischen Sehens vom unkünstlerischen. Ersteres beachtet die unmittelbare Erscheinung, letzteres fälscht sie durch Gewohnheitsfarben. Dabei handelt es sich aber nicht um psychologische Unterschiede, sondern um solche, die durch eine starke Gewohnheit verursacht sind. Schliesst man jede Möglichkeit für Gewohnheitsfarben aus, so erblickt jeder die tatsächlich erscheinende Farbe. Ferner sahen wir, wie sehr hier Uebung helfend eingreifen kann. Weitere Unterschiede des künstlerischen Sehens vom unkünstlerischen fussen darauf, dass bei ersterem viel feinere Unterschiede bemerkt, d. i. apperzipiert werden, und dass die einzelnen Qualitäten stärker gefühlsbetont sind. Aber nirgends handelt es sich dabei um Unterschiede des eigentlichen Sehaktes, sondern um solche, die auf Gewohnheit, Apperzeption, Gefühlsanlage, Uebung usw. zurückgehen [1]).

§ 16. Aber eine andere Frage drängt sich uns nun auf und heischt nach Lösung: wie kann der Künstler die Erscheinung der Natur in seinem Bilde wahrheitsgetreu wiedergeben? oder anders ausgedrückt: kann der Künstler die Natur im Bilde so wiedergeben, wie sie ihm tatsächlich erscheint? Was spricht

[1]) J. Volkelt (Aesthetik I, S. 528 ff.) sieht das Charakteristische des künstlerischen Sehens in folgendem: „Das künstlerische Sehen richtet sich auf die Form als solche, auf die reine Oberfläche, auf das, was sich wahrhaft und wirklich sehen lässt. Im Verhältnis zu dem gewöhnlichen Sehen findet hier sonach ein Betonen der Form statt. Der die Form trübende Hintergrund, der Nebel der Stofflichkeit, fällt hier weg. Klar und leicht steht die reine Oberfläche vor unsern Augen. Der stoffgetrübten Form des gewöhnlichen Sehens steht die reine Form des ästhetischen Sehens gegenüber." „Das ästhetische Sehen wird durch die Form als solche gefesselt und befriedigt." Diese Lehren — die mit denen der Herabsetzung des Wirklichkeitsgefühls im ästhetischen Verhalten und der Einfühlung eng zusammenhängen — scheinen mir den richtigen Kern zu enthalten, dass das künstlerische Sehen auf die Erscheinung sich richtet, während das gewöhnliche die Erscheinung meist nur als Zeichen für irgendeinen Gegenstand betrachtet, ihr also wenig Aufmerksamkeit schenkt. Was daraus folgt, haben wir im Text des näheren erörtert.

dafür und was dagegen? Von den Schwierigkeiten, etwas Dreidimensionales zweidimensional darzustellen, wollen wir jetzt nicht sprechen: uns bekümmert ja hauptsächlich die Farbe.

Von verschiedenen Forschern[1]) wurde bereits auf die Tatsache aufmerksam gemacht, dass der Maler hinsichtlich der Wiedergabe der Helligkeiten weit hinter dem in der Natur Gegebenen zurückbleiben muss. Während wir in der Wirklichkeit, auch bei gewöhnlicher, diffuser Tagesbeleuchtung, Helligkeitsunterschieden begegnen, welche häufig das Verhältnis von eins zu mehreren Tausend übersteigen, verfügt der Maler nur über den Helligkeitsabstand seines hellsten und dunkelsten Pigmentes, der — nach Kirschmann — im denkbar günstigsten Falle etwa 1 : 70 beträgt. Wenn wir dies hören — und an der Richtigkeit dieser Tatsachen ist nicht zu zweifeln —, müsste es uns wundernehmen, wenn es dem Maler gelänge, auch nur eine entfernte Aehnlichkeit mit dem Natureindruck in seinem Bilde zu erzielen. Aber siehe! Es gelingt ihm sogar mehr!

Wie ist dies nun zu erklären? Auf mancherlei müssen wir da achten: 1. Ausgeschlossen von einer naturgetreuen malerischen Darstellung ist das Blendende, Flimmernde, Glitzernde usw. Wir hörten bereits früher, dass diese Erscheinungen nicht Qualitäten des Gesichtssinnes sind, sondern auf organische Mitempfindungen zurückgehen. Daraus folgt natürlich noch nicht a priori ihre ästhetische Minderwertigkeit, wohl aber daraus, dass der Geblendete oder der, dem es vor den Augen flimmert — man denke etwa an schlechte Kinematographen —, eigentlich nichts sehen, geschweige denn ästhetisch geniessen kann. Aber selbst, wenn der Maler könnte, müsste er doch entweder diesen Erscheinungen ausweichen oder sie soweit dämpfen, dass die Mitempfindungen nicht störend wirken. Letzteren Fall bietet uns der Kunstbetrieb; allerdings führte vielfach die Not dazu. Aber wie in so manchen Fällen, ward auch hier die Not zur Tugend. Man denke nur, dass wir selbst einen halb bewölkten Tages-

[1]) Helmholtz, a. a. O. S. 110 ff.; K. Lange, „Das Wesen der Kunst", 2. Aufl., Berlin 1907, S. 78, 319; Kirschmann, a. a. O. S. 378 ff. ferner: „Ueber das Kolorit", a. a. O. S. 40 ff.

himmel nicht ruhig betrachten können, sondern wir müssen die Augen ein wenig schliessen, und doch beginnen sie bald zu schmerzen. Derlei Faktoren hemmen natürlich sehr den ästhetischen Genuss. Aus diesem Grunde können wir auch sonnenbeleuchtete Fresken nicht geniessen. Dies bemerkte Helmholtz und sagt mit gutem Recht: „Somit scheint die Erfahrung zu lehren, dass die Mässigung des Lichtes und der Farben in den Gemälden sogar noch ein Vorteil ist; und wir brauchen nur sonnenbeschienene Freskogemälde, z. B. die der neuen Pinakothek in München, zu betrachten, so erfahren wir auch gleich, worin dieser Vorteil besteht. Deren Helligkeit ist nämlich so gross, dass wir sie kaum dauernd betrachten können." Der Maler könnte also den wirklichen Helligkeitsunterschieden sehr nahe kommen, wenn er seine Werke der Beleuchtung aussetzen würde, welche die Wirklichkeit bietet. Allerdings wäre damit der ästhetische Genuss sehr herabgesetzt[1]). Und so bietet ein gedecktes, mildes Licht wichtige ästhetische Vorteile, wenn auch dadurch die Helligkeitsunterschiede zusammenschrumpfen.

2. Sprachen wir bis jetzt von den Naturerscheinungen, wo höchste und hohe Helligkeitsdifferenzen sich finden, so müssen wir uns nun erinnern, dass es doch auch gar viele Fälle gibt, wo der Maler ganz mit seiner Skala ausreicht. Man denke an Stimmungen der späten Dämmerung, der Nacht, des Nebels usw. Nur bei gutem Licht gibt es grosse Helligkeitskontraste, bei herabgesetzter Beleuchtung verringern sie sich. Und wird die Beleuchtung sehr schwach, schwinden alle Farben im engeren Sinne, und es verbleiben nur verschiedene Helligkeitsstufen. Da steht einer vollendeten Naturtreue rein sachlich nichts im Wege. Aber man bedenke: die Dunkelheit erreicht oft in der Wirklichkeit eine so hohe Stufe, dass wir nichts oder fast nichts sehen. Der Maler wird nun entweder diese Grenzfälle ganz vermeiden oder — wenn er sie zur Gestaltung irgendeines Gehaltes benötigt — die Dunkelheit mildern. Dadurch aber, dass er alles grau in grau malt, erweckt er doch den Eindruck

[1]) Vgl. G. Hirth, „Aufgaben der Kunstphysiologie", München 1891, S. 173.

der naturwahren Dunkelheit, da wir aus Erfahrung wissen, dass nur bei sehr verminderter Beleuchtung alle Farben im engeren Sinn verlöschen.

Nach Betrachtung dieser Grenzfälle nach oben und unten wollen wir uns nun aber jenen zuwenden, die in der Mitte stehen. Welche Mittel bieten sich da hilfreich dem Künstler zur Erzielung von Naturwahrheit?

1. Das bekannteste Mittel ist die Kontrastwirkung; und zwar sei es ein Helligkeits- oder ein Farbenkontrast. Der sog. Sättigungskontrast bildet keine dritte Gruppe. Wird beispielsweise ein ungesättigtes Rot durch Kontrast gesättigter, so ist dies ein Farbenkontrast; wird ein Schwarz durch Kontrast schwärzer, so ist dies ein Helligkeitskontrast. So sind also die Fälle des Sättigungskontrastes nur Spezialfälle der beiden genannten Kontrastgruppen. Mit Hilfe der Kontrastwirkung können wir intensivere Helligkeits- bezw. Dunkelheitsstufen und gesättigtere Farbenqualitaten erzielen, als wir dies durch unsere Pigmente sonst vermögen[1]?

2. Ein weiteres Mittel zur Steigerung der Leuchtkraft der Farben, das besonders in neuester Zeit vielfach angewandt wird, ist ihre Auflösung in kleine Flecken, die nebeneinander auf die Leinwand gesetzt werden, wobei das Auge selbst die Mischung besorgt (Pointillismus). Natürlich tritt dann die gewünschte Wirkung nur beim Betrachten aus einer gewissen Entfernung ein.

3. Ein wichtiges weiteres Mittel haben wir in folgendem zu beachten: bei sehr hellem Licht sehen helle Gegenstände fast gleich hell aus, selbst wenn tatsächlich bedeutende Unterschiede in ihrer Lichtstärke bestehen, während bei sehr schwacher Beleuchtung dunklere Objekte sehr ähnlich den dunkelsten werden[2]). Wollen also die Maler sonnenbeleuchtete Gegenstände darstellen, „so machen sie alle Objekte fast gleich hell und reproduzieren so mit ihren nur mässig hellen Farben den Eindruck, den die Sonnenglut auf das geblendete Auge des

---

[1]) Hier erscheinen mir Literaturangaben unnötig, weil die daselbst in Betracht kommenden Erscheinungen sattsam bekannt sind. Jede Physiologie handelt ausführlich von ihnen, ebenso jedes Malerhandbuch.

[2]) S. Helmholtz, a. a. O. S. 117 ff.; daraus auch das folgende Zitat.

Beobachters macht." Gleiches — nur umgekehrt — gilt von der Darstellung der Dunkelheit, worauf ja überdies auch schon hingewiesen wurde. Ferner finden sich in der Natur sehr lebhafte Kontrastwirkungen. Hätte nun der Maler ebenso glänzende und lichtstarke Farben, wie sie in der Natur sich finden, würden sich jene Kontraste von selbst ergeben. So aber muss der Künstler jene Kontraste malen, um den Eindruck einer so reichen, lebhaften Farbigkeit vorzuzaubern. Die Erklärung gab ich bereits früher: wir wissen, dass nur bei sehr starken Farben derartig eindringliche Kontraste vorkommen, und so erzielt die Erscheinung dieser Kontraste, auch wenn sie nur gemalt sind, jenen Eindruck. So sehen wir also in diesen Objektivationen von in Wirklichkeit subjektiven Phänomenen ein sehr taugliches Mittel zur Erweckung eines naturgetreuen Eindrucks.

Bevor wir aber in der Betrachtung weiterer diesen Zwecken dienlicher Mittel fortfahren, ist es notwendig, auf ein sehr wichtiges physiologisches Gesetz aufmerksam zu machen[1]), da — bestände dieses nicht — alle Mittel des Malers nicht ausreichen würden, einen auch nur halbwegs naturgetreuen Eindruck zu erzielen. Es ist dies das Gesetz von der „angenäherten Farbenbeständigkeit der Sehdinge[2])." Dieses sagt aus, dass durch gewisse ausgleichende Einrichtungen in unserem Auge die fortwährenden Aenderungen der Beleuchtung bis zu einem gewissen Grade unschädlich gemacht werden, wodurch es möglich wird, dass wenigstens innerhalb gewisser Grade der Beleuchtungsänderung die Aussendinge ein ziemlich unverändertes Aussehen bewahren, die weissen weiss, die grauen grau, die schwarzen schwarz bleiben. So fand Hering, dass bei Mittagsbeleuchtung schwarze Buchstaben auf weissem Papier dreimal lichtstärker waren, als bei Morgenbeleuchtung das weisse Papier. Trotzdem aber erschienen bei der einen und bei der andern Beleuchtung die Buchstaben schwarz und das Papier weiss. Wenn die Farbe bezw. die Helligkeit des Papiers und die Dunkelheit

[1]) Dies übersah ganz Kirschmann in seiner sonst recht anregenden Abhandlung „Ueber das Kolorit", a. a. O. Dadurch fehlt so manchem seiner Schlüsse die Stringenz.

[2]) Hering, a. a. O. S. 13 ff.; vgl. auch Helmholtz, a. a. O. S. 114 ff.

der Buchstaben nicht innerhalb weiter Grenzen unabhängig wären von der Stärke der Beleuchtung, so hätten dieselben Buchstaben, welche am Morgen schwarz aussahen, des Mittags weiss und sogar noch weit heller erscheinen müssen als des Morgens das weisse Papier; oder es hätte umgekehrt das „weisse" Papier des Morgens tiefer schwarz erscheinen müssen, als des Mittags die Buchstaben.

Und dieses physiologische Gesetz kommt nun der Malerei sehr zustatten. Würde jeder objektiven Beleuchtungsänderung auch eine gleich grosse des subjektiven Eindrucks entsprechen, wäre es mit der Naturwahrheit in der Malerei recht schlecht bestellt. So aber gelingt es dem Maler mit seiner weit geringeren Skala von Helligkeitsunterschieden dem Natureindruck recht nahe zu kommen. Nur muss die Möglichkeit zu einem direkten Vergleich ausgeschlossen werden, da sonst der Beleuchtungsunterschied gleich bemerkt würde. Haben wir etwa eine sonnenbeschienene Landschaft auf einem Bilde vor uns und gleich daneben einen Ausblick in die gleiche, wirkliche Landschaft, so wird die erstere — was die Naturwahrheit der Farbe anlangt — stark verlieren [1]). Daraus ergeben sich dann wichtige Anhaltspunkte für das Aufhängen von Bildern. Am tauglichsten sind mässig helle Räume mit gedämpftem Licht, in denen die Bilder im Verhältnis zu ihrer Umgebung lichtstark wirken, während zugleich alle Phänomene des Blendenden usw. ausgeschlossen sind. Dies führt uns zu einer — an das Frühere anknüpfenden — Bemerkung, welche uns die Physiologie [2]) an die Hand gibt: bei blendendem Sonnenschein ist das Auge höchst abgestumpft, in der Nacht bei bleichem Mondlicht äusserst empfindlich. Der Maler hat aber mit einer gewissen mittleren Empfindlichkeit des Auges zu rechnen; das bedingt gewisse Naturabweichungen auf seinem Bild, da dessen Betrachter bereits geringere Helligkeitsunterschiede bemerkt, als der in sonniger Landschaft dahin Wandernde, und erst grössere, als derjenige, welcher auf einem Nachtspaziergang sich befindet.

[1]) Vgl. Kirschmann, a. a. O. Philos. Studien VII, S. 367 ff.

[2]) Helmholtz, a. a. O. S. 113 ff.

So lehrten uns denn die zugrundeliegenden physiologischen und psycho-physiologischen Tatsachen weitere Mittel kennen, die zur Erlangung grösserer Naturwahrheit leiten, und sie zeigten uns auch, wieso überhaupt dieses Ziel wenigstens annähernd erreicht werden kann.

Noch eines sei hier anschliessend ausgeführt: Helmholtz vertritt die Meinung, der Maler könne einen naturgetreuen Eindruck in seinem Bilde dadurch erlangen, dass er nur das gleiche Verhältnis der Helligkeiten nachahmt, wie es die Wirklichkeit zeigt: „Das Hauptaugenmerk in der Nachahmung liegt auf der Abstufung der Helligkeitsunterschiede, nicht in den absoluten Helligkeiten, und die grössten Abweichungen in den letzteren werden ohne erhebliche Störung ertragen, wenn nur ihre Abstufungen ausdrucksvoll nachgeahmt sind.“ Und Kirschmann sagt sogar: „Es steht fest, dass in der Malerei in erster Linie möglichst grosse Helligkeitstreue erstrebt werden sollte, während die Farbentreue als Bedingung des Erfolges an die zweite Stelle zurücktreten muss.“ Jedoch nur die Helmholtzsche Behauptung erweist sich als richtig: der Maler suche in seinem Bilde die gleichen Helligkeitsverhältnisse wie in der Natur zu schaffen; was die absoluten betrifft, nähere er sich ihnen so weit, als es seine Mittel erlauben, doch werden hier Abweichungen bei weitem nicht so störend empfunden werden. Wenn aber Kirschmann einfach von Helligkeitstreue spricht, so bleibt es fraglich, ob eine absolute angestrebt werden soll oder bloss eine verhältnismässige. Ferner gilt es durchaus nicht allgemein, dass Farbentreue nur sekundär für den Erfolg in Betracht kommt. Alle diejenigen Bilder, die auf harmonischen Farbeneindruck hin geschaffen werden, widerlegen ihn ebenso wie diejenigen, welche einen stimmungsvollen Farbenakkord der Natur nachahmen.

So können wir denn diese Untersuchung als beendet betrachten: wir wissen nun, warum und mit welchen Mitteln ein Maler den farbigen Eindruck der Natur — im ganzen und grossen — ziemlich entsprechend in seinem Werke wiedergeben kann.

Noch zwei Punkten wollen wir aber unsere Aufmerksam-

keit widmen, doch bedarf es dazu nur weniger Worte: 1. den Farben kommt noch eine andere naturnachahmende Eigenschaft zu, als die Farben und Helligkeitsstufen wirklicher Dinge wiederzugeben: sie wirken nämlich auch raumbildend und modellierend. Allgemein bekannt ist die Tatsache, dass manche Farben vorspringen, andere zurücktreten. Damit ist schon eine primitive Raumwirkung gegeben. Ferner wird die sog. Luftperspektive mit Hilfe der Farben erzielt. Ein Wald schaut in grösserer Entfernung bläulich aus. Wird er auf dem Bilde so dargestellt, entsteht die Vorstellung des Fernen, Weiten usw. 2. Zur Gewinnung metallischen Glanzes und des schillernden Leuchtens von Schmucksteinen — Wirkungen, die durch Farben nur zum Teil gegeben werden können — kann wirkliches Gold bezw. wirkliche Edelsteine in Verwendung kommen. Beispiele dafür liefert bereits die byzantinische Kunst, und in neuester Zeit wenden Künstler diese Mittel bisweilen auf dekorativen Bildern an. Prinzipiell lässt sich nichts einwenden, aber gefährlich ist so ein Unternehmen, das die Einheit und Einheitlichkeit des Kunstwerkes zu sprengen droht. Aber dass dies eine notwendige Folge sein müsste, kann nicht a priori behauptet werden.

§ 17. Bisher sprachen wir immer von den Mitteln zur Erlangung der Naturwahrheit. Nun, nachdem wir diese Frage — wenn auch nur in groben Zügen — erörtert haben, wenden wir uns dem Problem der Naturnachahmung selbst zu. Es gehört zwar nicht unmittelbar in das Reich einer ästhetischen Farbenlehre, doch scheint mir dessen Erörterung hier aus mancherlei Gründen geboten: aus dem vorher Gesagten könnte sich vielleicht der Schein ergeben, als ob ich einer naturalistischen Kunstrichtung die Stange halten wollte oder gar in der Nachahmung das Wesen der Kunst erblicken würde. Ferner hängt ja die Frage, inwieweit Nachahmung möglich ist, eng zusammen mit der, inwieweit sie berechtigt ist. Würde ihr jede Berechtigung fehlen, wozu dann alle die Anstrengungen, Naturwahrheit zu erzielen? Und wäre andererseits engste Nachahmung das letzte Ziel, hätte dann überhaupt die Kunst ein Daseinsrecht, da sie ja immer kläglich hinter der Natur zurückbleiben müsste?

Unser Problem hat verschiedene Seiten. Machen wir uns diese klar: 1. Es kann gefragt werden, ob die Freude an der Nachahmung das Wesen des ästhetischen Geniessens ausmacht. 2. Die Frage kann sein, ob der ästhetische Genuss nur an die Erscheinung des der Natur sich möglichst Anschliessenden anknüpft. 3. Endlich kann gefragt werden, ob die Erscheinung der Natur oder ihre Wirkung dargestellt werden soll? [1])

Die zweite Frage kann gleich ausscheiden, da ja jedes Musikstück, jedes Werk der Architektur sie widerlegt. Und auch hinsichtlich der Malerei möchte doch wohl kein Einsichtiger die grössere oder geringere Naturwahrheit als einzigen Wertmassstab gelten lassen. Das hiesse ja geschickte Mache als höchsten Triumph der Kunst hinstellen.

Aber auch die erste Frage muss verneint werden; denn dass Freude an der Nachahmung nicht das Wesen der Kunst ausmachen kann, scheint mir schon deswegen sicher, weil sie ja kein Genuss wertvoller Vorstellungen ist, keine Freude an der Erscheinung, sondern eine Freude über die Geschicklichkeit des Künstlers. Deswegen haben auch Studien, die nichts als naturnachahmend sein wollen, ihre Berechtigung. Hier kommt es nur darauf an, dass der Künstler sein technisches Können entfaltet. Und an der Natur muss er vorerst lernen, mag er sich auch später über sie erheben. Schon Aristoteles wies darauf hin, dass der Künstler die Natur nicht bloss abschreibe, nicht kopiere, sondern gleichsam etwas Neues schaffe, indem er das Naturbild von allen störenden Faktoren reinige und dadurch das Aesthetisch-Wirksame zu erhöhter Wirkung bringe. Aber noch mehr kann man vielleicht sagen: der Künstler muss ja stets die Sprache der Natur in die seiner Kunst übersetzen, und eine derartige Uebertragung bedingt stets Abweichungen. Und was er geben will, ist ja nicht das Naturbild, sondern dessen Wirkung. Um diesen Zweck zu erreichen, muss er das, was der Wirkung dient, verstärken, hervorheben, auffällig machen,

---

[1]) Die Behandlung weiterer Seiten dieses Problems (die innere Nachahmung usw.) würde hier viel zu weit führen, wo wir uns mit dem Allernötigsten bescheiden müssen.

anderes wieder unterdrücken usw. Und gerade durch diese Veränderungen glückt ihm, was der sorgsame Kopist nie zwingt: die Erweckung des Natureindrucks. So geschieht es häufig, dass der Laie in der Natur Schönheiten erst dann bemerkt, wenn sie ihm vorher im Kunstwerke vorgeführt wurden. Hier lagen sie auffällig und deutlich, dort aber enthüllen sie sich erst dem liebevoll suchenden Auge.

Dass eine derartige Auslese, eine Auswahl aus dem Naturvorbild getroffen werden muss, wenn die Kunst nicht zur Photographie herabsinken soll, darüber sind sich heute alle Aesthetiker einig, mögen sie dieses Gesetz der reinigenden Naturnachahmung so oder so fassen. Und mit den Aesthetikern stimmen hier die bedeutendsten Künstler überein. Hören wir auf ihre Worte! Goethe sagt: „.... studiere Künstler die Natur! Es ist aber keine Kleinigkeit, aus dem Gemeinen das Edle zu entwickeln!“ Unter dem Gemeinen versteht er „das zufällig Wirkliche“, „an dem wir weder ein Gesetz der Natur, noch der Freiheit für den Augenblick entdecken.“ Also das Bedeutungslose und Unwesentliche fällt ab, und das eigentlich Charakteristische, das Gesetz tritt deutlicher und unmittelbarer ins Bewusstsein. Und in diesem Sinn kann — wenn man sich der paradox klingenden Worte bedienen will — die Kunst noch natürlicher sein als die Natur. Aber dies erreicht sie nicht durch Naturalismus und die ihm verwandten Spielarten, sondern durch die reinigende Tätigkeit eines verständig angewandten Idealismus. Sir Joshua Reynolds[1]), der in seinen akademischen Reden — deren Studium ich wärmstens anempfehlen kann — ausführlich diese Fragen behandelte, sagt u. a. einmal: ein Maler, der seine Sache versteht, wird „nicht bloss wissen, was er andeuten, sondern auch, was er weglassen soll“. Aehnlich empfiehlt Anselm Feuerbach[2]) ein „richtiges Weglassen des

[1]) J. Reynolds: „Zur Aesthetik und Technik der bildenden Künste“, Leipzig 1893. Ueber ihn: Paul Ortlepp: „Sir Joshua Reynolds“, Ein Beitrag zur Geschichte der Aesthetik in England; Strassburg 1907.

[2]) Vergl. meinen Essay: „Anselm Feuerbachs Vermächtnis“, Philos. Woch. 1906, III. S. 1 ff.

Unwesentlichen“ und ein Hervorheben des Typischen und Charakteristischen. Und Burne-Jones[1]), der berühmte englische Maler, meint: „Realismus? Direkte Abschrift der Natur? Ich denke mir, wenn erst der photographische Künstler soweit gekommen ist, dass er die Farben wiedergeben kann wie die Formen, dann werden die Leute merken, dass die realistische Kunst überhaupt keine Kunst, sondern Wissenschaft ist; interessant ohne Zweifel als künstlerische Eigenschaft, aber sonst nichts.“ Der geniale Maler Delacroix sagt am Schlusse einer längeren Ausführung: „Das Genie besteht darin, dass man zu verallgemeinern und auszuwählen versteht.“ Ganz ähnlich bemerkt Max Liebermann, der Präsident der Berliner Sezession: die Malerei sei die Kunst „wegzulassen“, und Rodin sagt ausdrücklich: „Die Natur genau zu kopieren ist nicht das ganze Ziel der Kunst. Eine Abformung nach der Natur ist die exakteste Kopie, die man erhalten kann, aber so etwas ist leblos, es hat keine Bewegung, keinen Ausdruck, es ist gar nichts. Nein, wir müssen unterstreichen, übertreiben.“ Nur noch die Worte eines Mannes — statt vieler anderen — seien hier genannt, nämlich die von Paul Schultze-Naumburg[2]): „Der Künstler muss die Natur erst zum Kunstwerk umgestalten, d. h. er muss alles Nebensächliche, was nicht zur Stimmung passt, beiseite lassen und dadurch dem Wesentlichen zum Ausdruck verhelfen. Je stärker er das kann, desto grösser ist seine Kunst. Es kann sein, dass er dadurch vieles im einzelnen Schönes weglassen muss, aber er wird es tun müssen der Hauptsache zulieb.“

Und dieses, oben besprochene und von grossen Künstlern bestätigte, allgemeine Gesetz hat natürlich auch Bezug auf die naturnachahmende, koloristische Farbengebung. Also auch hier keine sklavische Abschrift, keine minutiöse Kopie, sondern freie Uebertragung, Auslese und Auswahl! Diese Auslese und Auswahl wird durch den Gehalt, die Bedeutung des Dargestellten,

---

[1]) Dieses und die beiden folgenden Zitate aus K. E. Schmidt: „Künstlerworte,“ Leipzig 1907.

[2]) P. Schultze-Naumburg, a. a. O. S. 78.

bestimmt. Deshalb muss der Künstler bei der koloristischen Farbengebung häufig auf direkt wohlgefällige Farbenverhältnisse Verzicht leisten und vornehmlich darauf achten, dass die Dinge deutlich zum Ausdruck gelangen. Denn in ihnen und ihrem Verhältnis zueinander ruht hier der Gehalt, während bei der harmonischen Art der Farbengebung gerade in dieser Harmonie der Stimmungswert des Werkes liegt. Kommen so bei der koloristischen Farbengebung an sich nicht vorwurfsfreie Farbenverbindungen vor, so „ertragen wir sie aber hier leichter, indem sie motiviert sind, indem uns die unbewusste Betrachtung, dass es eben so sein müsse, dass die Farbe eben der Natur der Sache nach dahin gehöre, über das Missfallen hinweghilft, welches wir sonst an ihr empfunden haben würden“ [1]).

§ 18. Ueber den Kolorismus in der Malerei sind wir uns, wenigstens was das Allerwichtigste anlangt, klar geworden. Es fehlt nun noch die Betrachtung der Polychromie und Harmonie. In einer ästhetischen Farbenlehre, welche lediglich Grundlinien zieht, wird da nicht viel zu sagen sein, weil die in diesen Problemen liegenden Schwierigkeiten nur zum geringsten Teil philosophischer Art sind. So werden wir denn unsere Untersuchungen sehr kurz fassen können.

Reine Polychromie tritt in der Malerei selten auf. Damit ist aber nicht gesagt, dass das polychrome Prinzip gar nicht zur Anwendung gelangt, in geringerem Masse begegnen wir ihm sogar recht häufig, allerdings meist in Verbindung mit anderen: sei es mit dem koloristischen, sei es mit dem harmonischen. Strenge Polychromie treffen wir etwa in der ägyptischen Wandmalerei, wo die Farben lediglich dazu dienen, die isolierende Wirkung der Umrisse zu verstärken und die Figuren in strenger Klarheit vom Grunde abzuheben. Auch in der griechischen Tafelmalerei treten die Farben zuerst lediglich als Unterscheidungsmittel auf, später werden sie zur „heiteren Schönfarbigkeit gesteigert; von ihr hat uns neuerdings der sog. Alexandersarkophag von Sidon mit seiner Bemalung einen anschaulichen

[1]) Brücke, a. a. O. S. 229.

Begriff gegeben" [1]). Damit ist natürlich bereits Harmonie bezw. Kolorismus zur Polychromie hinzugekommen. Die polychromen Aufgaben der Farben hören also in der Malerei nicht auf, nur sind meist mit ihnen noch andere gegeben. Und je nach ihrer Wichtigkeit muss von Fall zu Fall ein Kompromiss geschlossen werden, das, wo es sich um mehr zeichnerische Wirkungen handelt, mehr zugunsten der Polychromie, sonst aber mehr zu der der anderen Farbengebungen ausfallen wird. So treffen wir also Polychromie — und zwar mit Recht — im Ornament und in der Plakatkunst, soweit diese zeichnerisch sind. Dann dient eben die Farbe zum deutlichen Hervorheben der zeichnerischen Konstruktion, deren eindeutige Auffassung sie erleichtert und die sie auf weitere Entfernung hin auffällig macht. Kommt es aber auf eine spezifisch malerische Wirkung an, tritt die Harmonie in ihre Rechte bezw. ein gewisser, beschränkter Kolorismus, der nie weit gehen darf, da diese Kunstzweige ihrem Wesen nach nur in geringem Grade Realismus zulassen.

Harmonische Farbengebung in der Malerei finden wir überall dort, wo ein Farbenzusammenklang (event. auch eine eigenartig charakteristische Farbendissonanz) für Komposition und Stoffgestaltung bestimmend wird. Sein Stimmungswert bildet dann gleichsam in erster Linie den Gehalt des Werkes. Eine Farbenharmonie in einer Landschaft z. B. kann den Künstler reizen, diesen eigentümlichen, durch die Farbe erweckten Stimmungsgehalt im Bilde festzuhalten. Das Gegenständliche tritt mehr in den Hintergrund, obgleich es stimmungsverstärkend wirkt. Es ist ohne Zweifel nicht gleichgültig, ob ein Farbenakkord als der der Abenddämmerung oder der des herbstlichen Waldes aufgefasst wird. Aber vornehmlich ist hier das Gegenständliche nur Träger der Farbe; es motiviert sie gleichsam: sie aber wird Hauptperson. Als Beispiel kann ich hier die meisten Werke von Whistler anführen. Bereits ihre Titel zeigen ihr Wesen. Ich nenne hier nur einige: „Symphonie in Weiss," „Arrangement in Schwarz," „Die blaue Woge," „Arrangement in Grau und Rosa" usw.

---

[1]) Schwarsow, a. a. O. S. 284 ff.

Jedoch noch ein ganz anderer Fall von Farbenharmonie in der Malerei erweist sich möglich. Für ihn liefert vornehmlich die italienische Renaissance zahlreiche Beispiele: der Gegenstand sei gegeben, z. B. ein religiöser. Nun kann aber die Komposition vollkommen den Geboten der Farbenharmonie entsprechen, indem sich ihr nicht nur die Kleidung der Leute, die ganze Raumbehandlung usw. unterordnen, sondern ihr zulieb eigene Personen und Gegenstände eingeführt werden, welche die Möglichkeit zu verschiedenen Wirkungen der Farben abgeben, welche die Harmonie zu den durch den Gegenstand gegebenen herstellen. Dass die Farbenharmonie weiterhin auch für die dekorative Malerei, die Glasmalerei, die malerische Plakatkunst, das Ornament usw. von höchster Wichtigkeit ist, bedarf keiner näheren Ausführung. Der Künstler wird nur meist in diesen Fällen eine sog. laute, auffallende, oder — wie man zu sagen pflegt — „in die Augen stechende“ Farbenzusammenstellung suchen, um die Aufmerksamkeit des Beschauers zu erwecken. Zu einem Bild muss man hinzutreten, das hat nicht erst nötig, den Betrachter herbeizurufen. Ja, das allzustarke Hervortreten eines Bildes wird häufig als Aufdringlichkeit empfunden. Daher erweisen sich hier auch sanfte, milde Harmonien möglich und werden genossen. Ganz anders stellt sich aber die Lage in den Fällen, von denen wir jetzt sprechen: das dekorative Gemälde dient zum Schmuck eines umfassenderen Ganzen [1]), ebenso das Ornament, und beide werden nicht für sich betrachtet, sondern gehen verloren, wenn sie sich nicht die Beachtung erzwingen. Aehnlich liegt der Fall beim Plakat, das den Vorübereilenden gleichsam zum Stehenbleiben nötigen soll, das ihm ein Halt zuruft oder zuschreit. Hier wäre Bescheidenheit wenig angebracht, hier gilt das Vordrängen, ja sogar das sich Aufdrängen [2]). Wird also in diesen Fällen Harmonie gewählt, dann bedarf es starker Akkorde, ja auch Dissonanzen werden da am Platze sein. Wenn wir aber trotzdem in diesen Fällen häufig gebrochene

---

[1]) Vergl. Lipps, a. a. O. II. S. 686.

[2]) Ueber die Plakatkunst erschien jüngst ein interessanter Aufsatz von Paul Westheim in der Zeitschr. f. Aesth. u. allgem. Kunstw. III. S. 119 ff.

und wenig gesättigte Farben sehen, so geschieht dies entweder aus einer Verkennung der Aufgabe oder — und dies scheint mir der ungleich häufigere Fall — aus der Unsicherheit des Künstlers heraus, der, seinem Farbenempfinden nicht vertrauend, nicht wagt, starke Farben nebeneinander zu setzen, da hier natürlich jeder Fehler doppelt und dreifach merklich wird, eine Tatsache, auf die bereits Goethe aufmerksam machte.

VI.

Farbe in Plastik, Architektur und angewandter Kunst.

§ 19. Wenn wir uns nun der viel umstrittenen Frage der Farbe in Plastik und Architektur zuwenden, so befinden wir uns vorerst hinsichtlich der zu behandelnden Literatur in einiger Verlegenheit. Aesthetiker, Archäologen, Kunsthistoriker, Künstler usw. schenkten diesem Problem ihre Aufmerksamkeit, das sogar in der Tagespresse eine leidenschaftliche Erörterung fand und teilweise noch findet. Wollten wir uns da in eine Polemik einlassen, so fürchte ich, dass sie allein zu einem starken Bande anschwellen würde. Deswegen sei sie nur auf das Allernotwendigste beschränkt und lediglich dort angewandt, wo sie nicht zu umgehen ist. Sonst aber will ich — wie ich es überhaupt in dieser Arbeit pflege — vornehmlich diejenigen Autoren zitieren, welche meiner Meinung nach sich Verdienste um die Klärung dieser Fragen erworben haben. Dass ich auch darin auf Vollständigkeit keinen Anspruch erheben kann, wird mir sicherlich jeder verzeihen, der nur ein wenig die unübersehbare Literatur dieses Stoffes kennt.

Ueber Farbe in Plastik und Architektur liegen alle nur möglichen Urteile vor; solche, die sie gänzlich ablehnen, und solche, die sie begeistert verteidigen und energisch befürworten. So meint Ludwig Eckardt[1]), welcher der Malerei in der Architektur eine beschränkte Berechtigung zuerkennt, dass das Bemalen der Statuen „der Kindheit oder dem Verfalle der Kunst angehört, der Naivität oder einer falschen Reflexion". Auch

[1]) L. Eckardt: „Vorschule der Aesthetik," Karlsruhe 1864, I. S. 301.

der berühmte F. Vischer steht auf dem Standpunkt der Farblosigkeit der Plastik, wenn er auch sagt: „Ein leichter Traum, eine erblassende Reminiszenz oder, wenn man will, ein erster, ferner Strahl der Farbe kann die Form umsäumen, ohne darum ihre wesentliche Wirkung zu zerstören.“ Um nur noch einen ganz modernen Gegner der Farbe in der Plastik zu nennen, verweise ich auf den hervorragenden Aesthetiker Max Dessoir[1]), welcher die Eigenart der Plastik in der künstlerischen Umgestaltung organischer Körper sieht und das Fortfallen von allem verlangt, das zur vollkommenen Ausführung dieser Absicht nicht nötig ist. Und zu diesem Unnötigen gehört nach ihm die Farbe. Hören wir nun aber einige Urteile entgegengesetzter Richtung! Auch hier finden wir Namen von Klang und Bedeutung. So prophezeiht der geniale Fechner[2]), dass sich diese Frage wohl dereinst eher zugunsten als ungunsten einer Kunst bemalter Statuen entscheiden wird, „und zwar um die gewagte Aeusserung von vornherein in voller Bestimmtheit zu tun, zugunsten einer im wesentlichen naturwahren Malerei der Statuen.“ Hans v. Basedow[3]) sieht im bemalten plastischen Werk den Triumph naturalistischer Kunst, deren begeisterter Anhänger er ist. Der berühmte Dresdner Archäologe Treu[4]) empfiehlt sogar eine völlig realistische Bemalung in Majolikamanier, die er bei Porträtbüsten angewandt wissen will. H. Ernst Kromer[5]) versucht die Bildhauer wieder für die Bemalung des Marmors und der Bronze zu gewinnen und zitiert dabei einen interessanten Ausspruch Arnold Böcklins: „Nicht schwächliche Kompromisse mit Abtönen oder mit Färbung einiger Nebensachen, sondern Behandlung des ganzen Skulpturwerkes als Gemälde; resolute Färbung sämtlicher Flächen mit einer nach dem jeweiligen Bedarf stilisierten Farbenskala.“ Und zum Schluss unserer Reihe

---

[1]) M. Dessoir: „Aesthetik u. allgem. Kunstw.,“ Stuttgart 1906, S. 402.

[2]) Fechner, a. a. O. II. S. 193.

[3]) H. v. Basedow: „Polychrome Plastik,“ Freie Bühne für modernes Leben (Berlin), II. 1891, S. 345 ff.

[4]) G. Treu: „Sollen wir unsere Statuen bemalen?“ 1884.

[5]) H. E. Kromer: „Farbigkeit der Plastik,“ Die Kunst, 1907, VIII, 12; und: „Farbige Plastik,“ Ueber Land und Meer, 1907; 15.

sei noch der grosse Meister G. Semper[1]) angeführt: „Alle Zeiten der hohen Kunstbildung stimmen überein in dem Prinzip der Polychromie in Architektur und Plastik. Ist es nicht billig, uns wenigstens den Fall zu denken, dass, was uns bizarr, grell, bunt und blendend erscheint, es nicht mehr sein würde, wenn wir es mit etwas weniger blödsichtigen Augen ansähen."

Wir aber werden uns weder den einen noch den anderen unbedingt anschliessen können und müssen kühl und nüchtern prüfen, was für und gegen Farbe in Plastik und Architektur vorzubringen ist. Dass alle Volkskunst und alle primitiven Völker[2]) Farbe in Plastik und Architektur lieben, darf uns noch nicht ohne weiteres für sie bestimmen. Denken wir doch daran, dass das Volk auch Panoptikumfiguren „sehr schön" findet, häufig Kunst und Wirklichkeit gar nicht trennt und Kunst gar nicht als Kunst betrachtet. Auch aus dem Vorhandensein der Polychromie im alten Griechenland[3]) kann man nicht a priori auf ihre Berechtigung schliessen, da wir bei aller Verehrung vor diesem künstlerisch so hochstehenden Volk ihm doch nicht unbedingte Unfehlbarkeit zusprechen dürfen. Ebenso dürfen wir uns nicht davon verleiten lassen, wenn eine naturalistisch veranlagte Kunstrichtung energisch nach farbiger Plastik und Architektur verlangt, da dies eine Konsequenz ihres Programms ist. Wir billigen dieses Programm nicht und können daher auch dessen Konsequenzen nicht ohne weiteres anerkennen; und wären sie berechtigt, so wären sie es aus anderen Gründen. Ferner darf die Forderung nach einer „malerischen Plastik", wie sie heute vielfach erhoben wird, nicht verwechselt werden mit farbiger Plastik. Erstere besteht lediglich in einer weicheren, verschwommeneren Behandlung der plastischen Formen, womit ein Schritt nach dem Impressionismus hin getan wird. Darüber haben wir hier nicht zu rechten. Weiterhin muss eines gleich

---

[1]) G. Semper, a. a. O. S. 20.

[2]) Vergl. W. Wundt: „Völkerpsychologie," Leipzig 1905; II, 1, S. 271.

[3]) Vortreffliche Abbildungen antiker Polychromie bei Th. Wiegand: „Die archaische Porosarchitektur der Akropolis zu Athen," Kassel und Leipzig 1904; A. Furtwängler: „Aegina, das Heiligtum der Aphaia," München 1906; W. Lermann: „Altgriechische Plastik," München 1907.



hier energisch betont werden: die Berechtigung einer farblosen — besser gesagt einfarbigen, monochromen — Plastik und Architektur soll und darf nicht geleugnet werden. Wo Farbe unnötig ist, muss sie auch wegbleiben. Die Kunst kennt nichts — in diesem Sinne — Unnützes. Was nicht die gewollte Wirkung des Kunstwerkes irgendwie zu fördern vermag, hat keine Berechtigung und stört. Eine ganz andere Frage aber ist es, ob nicht die Farbe zu gewissen Wirkungen erforderlich, ja unumgänglich nötig ist. Wir lernten eine dreifache Art der Farbengebung kennen, und so zerfällt unsere Untersuchung auch naturgemäss in drei Teile. Denn es ist nicht statthaft, ohne weiteres etwa aus der Berechtigung einer Polychromie auch auf eine des Kolorits oder der Harmonie zu schliessen. Es handelt sich ja dabei um gänzlich verschiedene Wirkungsweisen der Farben, von denen jede anderen Gesetzen unterliegt.

§. 20. Wir beginnen demnach mit der Polychromie und wollen die einzelnen Punkte betrachten, die — meiner Meinung nach — für sie sprechen. Architektur und Plastik soll in der folgenden Erörterung nicht scharf getrennt werden zwecks Vermeidung unnötiger Wiederholungen, womit aber durchaus nicht gesagt sein soll, dass zwischen diesen beiden Künsten nicht gewaltige und tiefgehende Unterschiede bestehen.

1. „Alles Sehen von Konturen beruht auf der Wahrnehmung von Qualitätsunterschieden. Ist es ja doch ein Grenzensehen, und man sieht die Grenzen in dem Mass deutlich, als das Begrenzende kräftig verschieden ist[1].“ Haben wir eine graue Statue vor einer grauen Wand, so heben sich die Grenzen nicht deutlich ab. Ist die Wand das primäre und unveränderliche — d. h. duldet sie keine andere Farbe —, so bedingt dies noch keine Polychromie. Man wird dann entweder eine Statue aus einem andersfarbigen Material (etwa dunkler Marmor, Bronze usw.) wählen, oder dem Material eine gewisse Tönung geben, um einen grösseren Unterschied zwischen Wand und Bildwerk zu gewinnen. Dass durch einen grossen Farben- bezw. Hellig-

[1]) A. Marty: „Geschichtliche Entwicklung des Farbensinnes,“ Wien 1879, S. 16 f.; Beispiele aus der Kunst bei Schmarsow: a. a. O. S. 280 ff.

keitsunterschied zwischen Statue und Wand sehr starke Wirkungen möglich sind, zeigt z. B. das Kaiserin Elisabethdenkmal zu Salzburg, wo der glänzend weisse Marmor sich prachtvoll von dem dunklen Grün der Büsche abhebt. Als ich die gleiche Statue im Salzburger Kunstverein vor einer grauen Wand sah, war ihre Wirkung erheblich schwächer. Dies zeigt uns den zweiten Fall zur Lösung der Schwierigkeit, nämlich den, wo die Wand sich nach der Statue richtet. So wird z. B. bei dem Neubau der alten Glyptothek zu Kopenhagen grosser Wert darauf gelegt, dass die Rückwand in einer Farbe gehalten ist, von der das Werk sich klar und deutlich abhebt. Nur ist immer dabei darauf zu achten, dass die Farbe lediglich das Werk hervortreten lassen soll, sie darf also nicht die Aufmerksamkeit auf sich ablenken. Deshalb taugen nicht z. B. ein reines Rot, oder ein reines Gelb. Deren Wirkung ist so stark, dass sie in Konkurrenz tritt mit der des Bildwerkes. Derartige Fälle müssen natürlich vermieden werden. Auf diese Hervorhebung der Grenzen durch die Farbe sollte auch der Architekt Rücksicht nehmen, weniger dort, wo das Gebäude überhaupt endigt, da zwischen ihm und der Umgebung doch meist ein sehr merklicher Unterschied besteht, sondern da, wo sich innerhalb eines Gebäudes verschiedene Grenzen ergeben. Wären Fenster, Türen, Dach, Wände usw. alle ganz gleichfarbig, so könnte man die verschiedenen Teile schwer voneinander unterscheiden; abgesehen davon, dass dann der Bau überaus langweilig werden würde. Also hier hat gleich die Polychromie ihre Berechtigung. Wenn man noch bedenkt, wie prächtig z. B. blaue oder grüne Fensterläden, rote Dächer usw. wirken, wird man auch energisch nach ihr verlangen. Das ewige Grau unserer Strassen ist ja so unsäglich einförmig. Wie viel Freude und Leben, Anmut und Zierlichkeit könnten da durch ein wenig Farbe geschaffen werden [1])!

2. Jetzt wollen wir uns gleich einem sehr wichtigen, wenn nicht gar dem wichtigsten Punkte zuwenden, der für Polychromie spricht. Die gliedernde, ordnende, zusammenfassende

[1]) Vergl. W. Schölermann: „Gedanken über bunte Häuser," Innendekoration, 1907; Juniheft, S. 190 ff.

und trennende Tätigkeit der Farben ist uns bereits bekannt; ebenso die Tatsache, dass sie Wesentliches hervorzuheben vermögen, Unwesentliches oder Nebensächliches durch sie zurücktritt. All dies kommt hier nun in Betracht. Bezüglich der Architektur erhebt sich gleich die Frage: wäre es nicht vorteilhafter, die Gliederung usw. durch Verschiedenheit der Materialien, event. Anbringung von plastischem Schmuck durchzuführen? stark betonte Stellen durch edleres Material zu kennzeichnen? oder Punkte, auf die vor allem die Aufmerksamkeit hingelenkt werden soll, durch architektonischen oder plastischen Schmuck hervorzuheben? Sicherlich hat dies seine Berechtigung, und Hunderte berühmter Bauten künden uns, welch herrliche Wirkungen so erzielt werden können. Doch diese Art wird sich in ihrer Vollendung nur bei grossen kirchlichen oder öffentlichen Bauten, oder auch bei Palästen durchführen lassen, kurz dort, wo reichere Prachtentfaltung möglich oder gar geboten ist. Wo es sich aber um einfachere Gebäude handelt, z. B. um Bürgerhäuser, Villen usw., wird edleres Material oder plastischer Schmuck zu kostspielig sein; und da ist es dann eine hohe Gefahr, wenn künstlicher Reichtum vorgetäuscht wird durch billige Materialnachahmung oder fabrikmässigen, unkünstlerischen Schmuck[1]). Merkt das Auge den Trug, dann erhält der ganze Bau etwas Unsolides und Schwindelhaftes, kurz er wirkt geradezu unmoralisch, wie ein Mensch, der falsche Münzen verausgabt. Sollte aber der Betrug nicht bemerkt werden, so wirkt doch die Disproportionalität von Bau und Bewohner lächerlich und beschämend und kann nur falschestem Protzentum genügen. Doch verlassen wir diese traurige Seite modernen Barbarentums und fahren wir in unserer Betrachtung fort! Selbst dort, wo der Architekt lediglich mit verschiedenem Material auskommt, wird doch meist dieses verschiedene Farben haben, so dass selbst da das polychrome Prinzip in Wirksamkeit tritt auch ohne Farbenauftrag. Man denke z. B. an die ungeheuere Wirkung des schwarz-weissen Marmors an den Kirchen von Florenz, Pisa

---

[1]) Vergl. z. B. die höchst treffenden Ausführungen von H. **Muthesius**: „Kunstgewerbe und Architektur," Jena 1907.

oder Pistoja! Welch starker, lebendiger Eindruck wird da erreicht! Wie mächtig treten hier die feinsten architektonischen Tendenzen hervor! Grosse Flächen, die sonst kalt und öde wären, gewinnen Gliederung, Schönheit und Leben! Aehnliche Wirkungen lassen sich nun auch durch direkten Farbenauftrag erzielen[1]).

Bei unseren Ziegelhäusern — von den norddeutschen Rohziegelbauten sehe ich hier ab — wird das Material immer irgendwie verputzt. Und warum dies stets schmutziggrau sein muss, ist ästhetisch nicht einzusehen. Durch Farbe könnte häufig der rein architektonische Eindruck gewinnen, indem die ganze architektonische Anlage gegliedert, geordnet usw. uns erscheinen würde, während sie sonst häufig kaum kenntlich ist.

Betrachten wir nun die Plastik, so können wir ebenfalls eine doppelte Polychromie unterscheiden: eine solche des Materials und eine des Farbenauftrags. Während letztere bis zu einem gewissen Grade Lipps[2]) als berechtigt gelten lässt, lehnt er erstere aus prinzipiellen Gründen ab. Sie verletzt das angebliche Gesetz der Einheit der Darstellungsmittel. Jedes Kunstwerk erfordert eine einheitliche Betrachtung, „dies heisst insbesondere, es fordert eine überall gleiche Weise der Beurteilung des Verhältnisses zwischen Darstellung und Darzustellendem, eine überall gleiche Weise aus dem sinnlich Gegebenen die ideelle Welt herauszunehmen. Dieser Regel aber kann das Kunstwerk nur genügen durch absolute Identität seines Materials und der bei ihm angewendeten Technik." Besteht ein Kunstwerk aus mehrfachem Material, so zerfällt es notwendig in ebensoviele Fetzen von Kunstwerken. Das eine ist dann z. B. eine Marmorstatue, das andere ein Marmorgewand usw. Deshalb verlangt auch Lipps, dass der Boden, auf dem Statuen stehen, von gleichem Material sei wie sie selbst, und deshalb nennt er Klingers „Beethoven" einen „grossen Irrtum" und

---

1) Vergl. Fritz Schumacher: „Streifzüge eines Architekten," Jena 1907, S. 111—126.

2) Lipps, a. a. O. II. S. 151 ff.

meint, er müsse in jedem, der nicht ästhetisch blind sei, einen „grauenvollen Eindruck“ hervorrufen.

Meiner Meinung nach hat das Gesetz der Einheit der Darstellungsmittel, falls überhaupt ein derartiges Gesetz besteht, jedenfalls keine allgemeine Geltung. In der Architektur oder in der angewandten Kunst wird es wohl Lipps selbst nicht anwenden wollen, denn fast jedes Beispiel spräche da gegen ihn. Aber weit schlimmere Fälle wären noch jedes Lied, jedes Schauspiel, jede Oper! Einmal haben wir Ton und Wort, dann Töne und Bilder, zuletzt gar Töne, Worte und Bilder! Und trotzdem erweist sich eine einheitliche Betrachtung und ein einheitlicher Genuss — wie jeder aus eigener Erfahrung weiss — als möglich. So kann also das Gesetz der Einheit der Darstellungsmittel sicherlich kein allgemeines Kunstgesetz sein. Aber vielleicht gilt es für die Plastik!

Und da scheint manches in der Tat für Lipps zu sprechen. Denn zweifelsohne wirken viele Kunstwerke aus verschiedenem Material abscheulich. Aber es ist die Frage, ob dies in der Uebertretung dieses Gesetzes seinen Grund hat, oder ob nicht vielmehr die Tatsache, dass daselbst ein anderes Gesetz nicht befolgt wird, jenen Eindruck verursacht. Und das letztere dünkt mir die Wahrheit zu sein. Wenn eine weisse Marmorstatue ein Gewand aus rotem Marmor mit Bronzespangen trägt, so wirkt dies unangenehm, und zwar nicht wegen des verschiedenartigen Materials — ergibt sich doch die nämliche Wirkung bei völlig einheitlichem Material, wenn verschiedene Partien des Kunstwerkes einen abweichenden Grad der Naturwahrheit aufweisen —, sondern weil das „Gesetz der absolut gleichen Annäherung an die wiederzugebende Wirklichkeit“, von dem ja Lipps auch spricht, und dem in der Tat allgemeine Geltung zukommt, verletzt ist. Ein rotes Gewand mit Bronzespangen ist weit naturalistischer, als ein weisser Marmorkörper. In dieser Verbindung gleichsam verschiedener Welten, deren Verhältnis zu der wirklichen nicht das gleiche ist, liegt eine Stillosigkeit. Wenn in Klingers bewundernswertem Beethoven ein Fehler sich findet, so ist es der, dass der Körper Beethovens nicht polychrom behandelt ist und dadurch nicht auf der gleichen

Stufe der Annäherung an die wiederzugebende Wirklichkeit steht, wie die übrigen Teile des Werkes [1]).

Dass dem Gesetz der absolut gleichen Annäherung an die wiederzugebende Wirklichkeit auch bei Verschiedenheit des Materials Genüge geschehen kann, zeigen Oper, Lied usw. Und dafür, dass es auch bei völlig gleichem Material verletzt werden kann, sprechen leider zahlreiche Beispiele. Das Gesetz der absolut gleichen Darstellungsmittel hätte seine Berechtigung als notwendige Konsequenz des eben genannten Gesetzes. Aber diese Notwendigkeit liegt nicht vor. Ja es kann — wo der Gehalt es fordert — sogar Mannigfaltigkeit des Materials zu einem künstlerischen Gebot werden, nur muss dieses dann eben konsequent befolgt werden. Diese Konsequenz zogen teilweise die alten Griechen, wenn sie durch Bemalung die durch die Verbindung verschiedener Materialien (Marmor, Blei und Bronze) gefährdete Einheitlichkeit der Annäherung an die wiederzugebende Wirklichkeit herstellten. So waren ohne Zweifel die Wunden — im dargestellten Marmorkörper —, in denen Bronzewaffen befestigt waren, „durch Farbe und herabrinnendes gemaltes Blut charakterisiert [2]).“ Und treffliche Beispiele von Polychromie durch Materialverschiedenheit bieten italienische Renaissancegrabmale; so gibt es „ganz besonders schöne Kom-

[1]) Diesen Fehler rügt auch Kromer, a. a. O. S. 572—573. Allerdings kann man Klinger damit verteidigen, dass er ja Beethoven nicht als Menschen bilden wollte, sondern als unsterblichen Meister, der gleichsam in Göttlichkeit und Erdenferne, frei von allen Schlacken des Menschentums, vor uns steht. Ich gebe hier eine kleine Schilderung dieser Statue aus der Meisterhand J. Strzygowskis, „Die bildende Kunst der Gegenwart,“ Leipzig 1907, S. 28: „Klingers Beethoven ist nicht nach den strengen Gesetzen der Bildhauerei geschaffen, sondern als der plastische Brennpunkt eines Denkmalbaues zu denken. Man sieht den Heros auf seinem wundervollen Thron; als Vermittler der beabsichtigten Wirkung erscheint rechts ein Adler, zurückschreckend vor dieser göttlichen Energie und Schöpferkraft. Man muss Klingers Beethoven zuerst von dieser Seite sehen, und der Raum, in dem er, er allein, als Dominante aufgestellt ist, muss einladen, nachdem man bei diesem Anblick seine Andacht verrichtet hat, leise um das Bildwerk herumzuschreiten und die Wunder zu geniessen, die Meister Klinger am Thron vor uns ausgebreitet hat.“

[2]) Furtwängler, a. a. O., Textband, S. 297 ff.

binationen von Bronze und Marmor mit Gold, wie das Grabmal des Bischofs Foscari in S. M. del Popolo in Rom, wo die eherne Figur des Toten auf einem Marmorkissen mit goldenem Zierat liegt" [1]).

So scheint mir denn als Ergebnis dieser Ausführungen Polychromie durch Material ebenso berechtigt, wie eine solche durch Farbenauftrag. Dass es fehlerhafte Polychromie gibt, welche wichtige ästhetische Gesetze verletzt, lässt sich nicht leugnen, aber daraus folgt kein Beweis für ihre prinzipielle Unmöglichkeit.

Betrachten wir also die Polychromie der Plastik, soweit sie zu dem vorliegenden Punkt gehört: nämlich der trennenden, ordnenden usw. Wirkung der Farben. Nehmen wir an, es komme bei irgend einem plastischen Werke weniger auf die ganze Form als solche an, auf die Silhouette, auf die Darstellung irgend einer Bewegung usw., sondern auf die deutliche Hervorhebung gewisser Teile, auf die Charakterisierung gewisser Partien als unwesentlich, anderer wieder als wesentlich usw. Nicht immer wird sich da Polychromie als nötig erweisen, aber doch in zahlreichen Fällen. Ich nehme als Beispiel zwei Werke des bereits genannten Max Klinger: seine Lisztbüste im Leipziger Gewandhaus und seine Salome im Leipziger Museum. Die Lisztbüste ist farblos: die tiefliegenden Augen, die unter der wuchtig vorspringenden Stirn zurücktreten, müssen nicht besonders wiedergegeben werden, weil nicht auf ihnen der Nachdruck liegt. Die beabsichtigte Wirkung tritt auch so ein. Ausgedrückt sind: Energie, Kraft und ein gewisser Schmerz, die sich in den tief eingerissenen Furchen der bereits erwähnten Stirn und der mächtig vorgreifenden Unterlippe äussern. Das alles ist rein plastisch dargestellt und leicht auffassbar. Farbe wäre unnötige Zutat. Ganz anders steht es um die Salomefigur. Hier erblicken wir die halbe Gestalt, und nicht nur diese, sondern auch zwei Totenmasken von Männern, die diesem Weibe zum Opfer fielen. Denken wir das Ganze einfarbig, so würde zwar die Form in ihrer Gesamtheit deutlich hervortreten, nicht

[1]) H. Wölfflin: „Die klassische Kunst," München 1908, 4. Aufl.

aber der Sinn, den dieser tiefdenkende Künstler uns zur Anschauung bringen wollte. Die Masken würden sich nicht gegen den Körper abheben, die spielerische Grausamkeit, die tückische Sinnlichkeit des Gesichts nicht vortreten. Dazu bedarf es der farbigen Unterstützung. Ein Experiment kann da leicht entscheiden: man nehme einen Gipsabguss der Salome oder eine der kürzlich erschienenen Bronzenachbildungen. Dass der Eindruck ein anderer wird, ist einleuchtend; aber gerade das Wesentliche, das, was wir an diesem Werke bewundern, geht ganz verloren, weil wir es kaum bemerken. Unsere Aufmerksamkeit richtet sich dann nach anderer Richtung, und wir können der Figur nicht gerecht werden, die uns geradezu als eine sinnlose, formlose Masse erscheint. So erweist sich denn Polychromie geboten. Auch dort ist sie nötig, wo ein Werk quantitativ eine derartige Grösse besitzt und dabei doch eine solche Fülle von Details aufweist, dass es einfach gar nicht genossen werden könnte. Ich nenne als Beispiel Michelangelos David in Florenz und den bereits erwähnten Beethoven von Max Klinger. Bei ersterem kommt es lediglich auf die Formenwirkung als Ganzes an, durch die uns die Vorstellung jugendlicher, verhaltener Kraft vermittelt wird. Ganz anders beim Beethoven: wäre er weiss, würde vornehmlich die Formgestaltung wirken, und das ergebe einen recht unerquicklichen Eindruck. Das ganze Werk würde völlig unverständlich sein, ja ganz formlos und willkürlich aussehen. Gerade hier kann man die gliedernde und ordnende, zusammenfassende und auseinanderhaltende Wirkung der Farbe geradezu studieren. Inwieweit bei diesen Beispielen auch koloristische Wirkungen der Farbe in Betracht kommen, wird erst später seine Erörterung finden.

3. Bis jetzt lernten wir Gründe psychologischer Natur kennen, die für Polychromie sprechen. Nun sei ein mehr technischer erwähnt. Ein leicht vergängliches oder rohes Material — z. B. Gips, Holz, Ton, der antike Poros usw. — macht, worauf bereits häufig hingewiesen wurde, die Bemalung geradezu unumgänglich notwendig. Erstens wird das Material durch sie geschützt und dadurch haltbarer; zweitens werden alle Uneben-

heiten der Oberfläche durch die Farbe ausgeglichen. Ohne sie würde die Fläche oft gar nicht einheitlich wirken, sondern — dem Material folgend — sich ganz willkürlich gliedern. All dies spricht für Farbe, die durchaus nicht — wie häufig gesagt wird — den Materialcharakter tötet — so kann z. B. der Schnitzstil des Holzes ganz deutlich kenntlich bleiben —, sondern ihm häufig seine ästhetischen Nachteile nimmt und ihn dadurch sogar hebt. Ferner gehört Farbe zuweilen geradezu zum Wesen eines Materials, und dieses kommt ohne sie gar nicht zur Geltung. Auf die Art des Verhältnisses der einzelnen Materialien zur Farbe kann ich hier nicht näher eingehen und muss mich demnach mit flüchtigen Andeutungen begnügen. Ton und Gips bieten durch ihre Porosität günstige Grundlagen für Farbe, welche in sie eindringt und dadurch nicht „willkürlich daraufgesetzt“ erscheint, „wie beim Marmor.“ Dieser bedarf entweder der Beizung oder einer weit vorsichtigeren Tönung. Oft wird es dadurch vorteilhafter sein, gleich ein Marmorstück von der gewünschten Farbe zu erwählen. Holz ist für Bemalung sehr geeignet, weil sieh ihm die Farben ungemein eng anschmiegen. Manches Porzellan duldet wegen seines prächtigen Lichterspiels nur wenig Farbe, anderes fordert sie wieder heraus usw. Das hier Gesagte gilt natürlich gleichmässig von Plastik und Architektur, nur dass das eine Material eben mehr für diese, ein anderes mehr für jene Kunst in Betracht kommt.

4. Bisweilen zwingt auch grössere Entfernung zum Farbenauftrag. Nehmen wir an, ein Werk könne nur aus grösserer Entfernung betrachtet werden, weil es z. B. in einer gewissen Höhe angebracht ist. Als Beispiel mögen Giebelgruppen oder hoch angebrachte Friese dienen. Wäre hier nun Werk und Hintergrund grau, so würden wir — vergl. das unter 1. Gesagte — überhaupt sehr wenig bemerken, und besonders dann, wenn noch die Entfernung in Rechnung kommt. Beispiele liefern viele moderne Bauten. Erhält der Hintergrund eine andere Farbe, so hebt sich zwar das Werk als Ganzes ab, bleibt aber in seinen einzelnen Teilen undeutlich und unklar. Hier ist also wieder ein ergiebiges Feld für Polychromie, die diesen Mängeln sehr leicht abhilft. Das gleiche gilt natürlich auch

von anderen Architekturdetails[1]), die in grösserer Entfernung betrachtet werden müssen, und auf die der Künstler so weit Nachdruck legt, dass er ihr Bemerktwerden durch den Beschauer als notwendig erachtet. Besonders zahlreiche Beispiele für diesen Punkt stellt die Antike.

5. Nehmen wir an, ein Werk stehe in einer ganz farbigen Umgebung[2]). Farblos würde es störend herausfallen und den ganzen Eindruck vernichten. Es würde jede Einheitlichkeit zerstören. Auch da ist also Polychromie am Platze. Ich denke da nicht nur an Statuen in mittelalterlichen, farbigen Kirchenschiffen, sondern auch an Landhäuser zum Beispiel, die aus dem vielen Gartengrün auftauchen. In dieser Beziehung zeigen die Italiener viel ästhetischen Takt. Ich erinnere nur an die rosa Häuser und Villen, die so prachtvoll aus dem Graugrün der Oliven hervorlugen.

6. Auch wechselnde Beleuchtung kann zur Polychromie drängen. G. Semper[3]) sagt bereits: „Wer sich .... überzeugen will, wie unschön und beleidigend ein marmornes Monument nackt in südlicher Umgebung dasteht, der betrachte den Mailänder Dom, dessen Weisse die Sonne zum Erblinden zurückwirft und dagegen im Schatten eiskalt erscheint." Dem kann nun durch Polychromie — sei es des Materials, sei es des Farbenauftrags — leicht abgeholfen werden. Ferner wechselt die Licht- und Schattenwirkung bei Bauten mit dem Stand der Sonne, dadurch ändert sich auch die Wirkung der Formverhältnisse. „Die Formkonturen verschwinden im Schatten, die Gesimse erscheinen breiter je nach der Länge der Schatten usw.; kurzum Schatten und Licht wirken stärker als die Form. Um

---

[1]) Ich sage „andere" Architekturdetails, weil die Plastik, die aus den Bedürfnissen der architektonischen Formen erwächst, eigentlich der Architektur zuzuzählen ist; sie nimmt ja auch nur eine dienende Stellung ein. Ganz anders ist es natürlich, wenn es sich um Plastik handelt, die nicht organisch zum Bau gehört. Dann haben wir Plastik und Architektur. Ebenso kann auch Architektur wieder der Plastik dienstbar sein, wie uns dies manche Denkmale zeigen.

[2]) Vergl. Lipps, a. a. O. II. S. 142 und Portig: „Angewandte Aesthetik," Hamburg 1887, II. S. 135.

[3]) Semper, a. a. O. S. 22.

diesem Wechsel entgegenzuarbeiten, kann die Bemalung dienen. Farbenkontraste wirken stärker als Licht- und Schattenkontraste, und deshalb kann die Bemalung die Verhältnisse der Form, der Beleuchtung zum Trotz, zur Geltung bringen, sie unabhängig davon machen[1]).“

7. Mit der eben genannten Polychromie wegen Beleuchtung hängt die durch Beleuchtung zusammen. So schlägt Portig[2]) vor, man solle durch Glas das Licht gebrochen auf den Marmor fallen lassen, „natürlich durch ein dem Charakter des Bildwerkes entsprechend gefärbtes Glas.“ Als Beispiel führt er die mächtige Wirkung an, welche das bläuliche Licht auf die Statuen Friedrich Wilhelm III. und der Königin Luise im Mausoleum zu Charlottenburg ausübt. Um Polychromie im eigentlichen Sinn handelt es sich also dabei nicht, sondern um eine Art leichter, farbiger Tönung durch Beleuchtung. Fragen wir uns zuerst nach der ästhetischen Berechtigung: in einem Mausoleum oder einer Kirche wirkt das farbige, dämmernde Licht an sich stimmungsvoll, erzeugt eine gewisse andächtige Empfänglichkeit und schafft zugleich günstige Dispositionen für den ästhetischen Genuss. So bringt es also gewisse Vorteile mit sich. Ist nun ein Bildwerk für einen derartigen Raum geplant, muss darauf gleich bei dessen Schaffen Rücksicht genommen werden. Bei einer solchen Beleuchtung müssen alle Details zurücktreten und das Wesentliche bedarf doppelt scharfer Betonung. Auch die Wirkung der eigentümlichen, langen Schatten muss der Künstler in Rechnung ziehen. Daraus ergibt sich der Schluss: Beleuchtungswirkungen solcher Art sind nur günstig für Werke, die dafür geschaffen sind, sonst stören sie nur. Aber immer handelt es sich dabei um Wirkungen, die nicht das Werk, sondern ein anderer Umstand erreicht; und das Verdienst des Künstlers liegt darin, das Werk diesem Lichte anzupassen. Von einer allgemeineren Verwendung kann also gar nicht die Rede sein, und sie schwebte wohl auch gar nicht Portig vor.

---

[1]) A. Hildebrand: „Das Problem der Form in der bildenden Kunst,“ Strassburg 1903, 4. Aufl., S. 72; vergl. auch die anregenden Ausführungen bei Th. Volbehr: „Bau und Leben der bildenden Kunst,“ Leipzig 1905.

[2]) Portig, a. a. O. II. S. 137 f.

Einem ähnlichen Fall begegnen wir in der Architektur, wo durch das Vorhandensein und die Verteilung der Schattenmassen, die am Bauwerk auftreten, bereits eine Art farbigen Eindrucks erzielt wird. Nur ist er natürlich sehr von der Beleuchtung abhängig. Aber immer sollte der Architekt auf diese Schattenwirkung acht haben, sei es, um sie zu vermeiden, sei es, um sie seinen Absichten dienstbar zu machen [1]). Dafür bietet die Barockkunst die besten Beispiele [2]).

8. Auf die schmückende Macht der Farbe wiesen wir bereits gelegentlich hin, wenn wir sagten, sie bringe in starre, tote, architektonische Flächen Leben, Gliederung und Schönheit usw. Diese Verwendung der Farbe rein als Schmuckmittel kennt allerdings die Plastik nicht, oder sollte sie nicht kennen. In ihr ist sie lediglich dann berechtigt, wenn sie die vom Künstler beabsichtigte plastische Wirkung fördern hilft. Eine Konkurrenz von Wirkungen gibt es da nicht. Ganz anders steht es um die Architektur, die ja nicht allein auf die ästhetische Wirkung hin geschaffen ist, sondern auch praktischen Zwecken dient [3]). Da genügt denn häufig die reine Zweckform nicht zur Erregung des ästhetischen Genusses, sondern sie bedarf des Schmuckes. Nun kennen wir organischen Schmuck und unorganischen. Ersterer leistet die Aufgabe, die architektonischen Tendenzen uns deutlicher oder merklicher zu machen. Die sub 1—7 genannte Polychromie bildet einen derartigen organischen Schmuck. Der unorganische ist für die Architektur als solche gleichgültig, er dient lediglich zur Erweckung der Freude an sich selbst, während ersterer vornehmlich anderen Zwecken untertan ist: nämlich etwas anderes zu einem erhöhten Genuss zu bringen. Wenn er ausserdem in sich wohlgefällig ist, kommt noch ein neuer Vorteil hinzu. Und dies gilt auch hinsichtlich der Plastik.

---

[1]) Fritz Schumacher, a. a. O. S. 115 ff.

[2]) Vergl. A. Springer: „Handbuch der Kunstgeschichte,“ Leipzig 1902, 6. Aufl., IV. S. 241; und H. Wölfflin: „Renaissance und Barock,“ München 1908, 3. Aufl.

[3]) Vergl. dazu und zum folgenden den Anhang.

Wo also eine der acht genannten Tatsachen vorliegt, ist Polychromie am Platze. So lernten wir sie denn in vielen Fällen als eine notwendige Bedingung des ästhetischen Genusses kennen, oder doch mindestens als ein wichtiges Förderungsmittel für diesen. Ihre Berechtigung steht also ausser Frage, und es wäre wünschenswert, wenn sie von den Künstlern in erhöhterem Masse angewandt würde, als bisher.

§ 21. Wenden wir uns nun dem Kolorismus in der Plastik zu! Denn für die Architektur kommt er nur recht wenig in Betracht. Da sie — im engeren Sinne — keine nachahmende Kunst ist, entfällt auch die Farbe als nachahmendes Mittel. Und so sehen wir meist im architektonischen Kolorismus eine böse, künstlerische Verirrung, sei es, dass er Material nachahmt, oder sei es, dass er auf wirkliche Architektur bemalte anpappt[1]). Als abschreckende Beispiele mögen da der neue Münchner Justizpalast und die eine Fassade der Münchner Residenz dienen. Auch der Kolorismus der Plastik ist etwas ganz anderes, als derjenige der Malerei. Letztere besitzt gewissermassen ihr eigenes Licht, die Plastik aber überlässt ihre Werke der wirklichen Beleuchtung, daher kann sie nicht gleich der Malerei auch die Rückwirkung des Lichtes oder Schattens auf die Farbe wiedergeben, sondern muss dies der Wirklichkeit anheimstellen[2]). Sie bemalt also, während die Malerei malt.

Damit ist auch schon gesagt, dass es ästhetisch sich geradezu unmöglich erweist, etwa einer Figur ein Gewand anzumalen. Eine derartige Verbindung von Plastik und Malerei ist lächerlich und künstlerisch verwerflich, denn wo Farbe in der Plastik auftritt, unterstützt sie den plastischen Charakter des Werkes, oder sollte dies wenigstens tun. Jedenfalls darf sie aber nicht seiner Wirkung sich entgegenstemmen. Die Lächerlichkeit, auf einen dreidimensional gestalteten Körper zweidimensional ein Gewand aufzumalen, springt in die Augen. Derartige geradezu kindliche Barbareien gehen uns hier nichts an. Ganz anders steht es natürlich um die Frage: kann ein plastisch dar-

[1]) Lipps, a. a. O. II. S. 590, nennt diese Kunst mit Recht „Panoptikumkunst“.

[2]) Vergl. Eckardt, a. a. O. I. S. 304.

gestelltes Gewand, ein plastisch dargestelltes Haar usw. koloristisch, d. h. also naturnachahmend gefärbt sein? Und dies kann nicht ein für allemal verneint werden, besonders nicht da, wo es sich um Porträts handelt oder um Darstellungen, die auf eine gewisse innigere Naturnachahmung hinzielen. Wenn hier aus einem der genannten Gründe Polychromie am Platze ist, kann sie in Kolorismus übergehen, während sie sonst vorzuziehen ist, weil sie bescheidener in den Hintergrund tritt und ihren verschiedenen Aufgaben gerecht wird, ohne stark hervorzutreten. Beim Porträt etc. kann aber auch der umgekehrte Fall eintreten: ein rosa Bart, violettes Haar fallen auf, während ein brauner Bart oder ein blondes Haar sich leicht dem Gesamteindruck unterordnen und die Aufmerksamkeit nicht von den plastischen Formen ablenken.

Karl Groos[1]) meint, Form und Farbe können nur bei ganz einfachen Gegenständen zusammen genossen werden, ohne dass eines das andere beeinträchtigt. Wo es sich aber um kompliziertere Gegenstände handelt, üben Farben und Form eine so lebhafte Anziehungskraft aus, dass sie — bei der beschränkten Aufnahmsfähigkeit unseres Bewusstseins — nicht mehr friedlich nebeneinander bestehen können, sondern der Beschauer zwischen zwei Neigungen entscheiden muss, oder, wenn er beiden in gleicher Weise nachgeht, keine ganz befriedigt. Der Verfasser hat aber nur zum Teil recht. Sicherlich kann zuweilen die Farbe sich so vordrängen, dass sie die Aufmerksamkeit von der Form ablenkt. Darauf wies ich selbst des öfteren hin. Aber dass diese Verdrängungserscheinungen bei allen komplizierteren Gegenständen gesetzmässig eintreten müssen, vermag ich nicht einzusehen, umsomehr, da wir erkannten, was unserem Autor anscheinend ganz entging, dass häufig gerade die Farbe dazu dient, die Aufmerksamkeit auf die plastischen Formen zu lenken und sie deutlicher hervorzuheben etc. Der Verfasser polemisiert da gegen eine schlechte, irrige Farbigkeit und verwechselt sie mit der ästhetisch berechtigten, welcher jene Nachteile nicht zukommen.

---

[1]) K. Groos: „Einleitung in die Aesthetik," Giessen 1892, S. 62 ff.

Nach dieser kleinen Unterbrechung wollen wir wieder unsere Erörterungen fortsetzen! Dort, wo das Material selbst Farbigkeit erfordert, wird man leicht grössere Zugeständnisse an den Kolorismus machen können, ohne fürchten zu müssen, sich der Wirkung von Panoptikumfiguren zu nähern, über welche die Aesthetik [1]) so viel gehandelt hat, um ihre grauenerregende Wirkung zu erklären. Man glaubte früher, diese Wirkung rühre von den Farben her, und benützte dies als eines der wichtigsten Argumente für das „ewige Weiss" der Plastik. Aber — genauer besehen — haben diese Gestalten überhaupt nichts mit farbiger Plastik zu tun, tragen sie doch wirkliche Kleider und wirkliche Bärte, Stiefel, Handschuhe, event. Augengläser usw. Dabei sind die Körper aus Wachs. Und diese Vereinigung der wirklichen Welt mit der des Scheins, diese ganz grobe Verletzung des Gesetzes von der absolut gleichen Annäherung an die wiederzugebende Wirklichkeit muss doch abschreckend wirken! Dazu noch die Absicht, zu täuschen, die so leicht durchschaut wird! Dieses auf Betrug Arbeiten muss ja ebenfalls Aerger wecken. Ein Vergnügen an einer Kunstfertigkeit, das vielleicht entschädigen könnte, kann auch gar nicht aufkommen; man müsste denn den Schneider, Schuster oder Friseur bewundern! Dazu tritt dann noch der Eindruck des Starren, Toten, Leichenhaften, und der trägt auch nicht zum Vergnügen bei. Jedenfalls haben wir es hier überhaupt nicht mit Kunst zu tun, und es ist eigentlich ungerechtfertigt, farbige Plastik und Panoptikumfiguren als irgendwie innerlich verwandt anzusehen.

Mit ein paar Worten sei noch der harmonischen Farbenverwendung in Plastik und Architektur gedacht. Es ist gar kein Grund vorhanden, der dafür spräche, warum reine Polychromie nicht in eine harmonische übergehen dürfte, falls darunter die Aufgaben, welchen die Farbe nachzukommen hat, nicht leiden. Ja es bietet sich noch der Vorteil, dass das ästhetische Vergnügen an diesen harmonischen Zusammenklängen

[1]) Vergl. z. B. Wundt: „Grundzüge der physiologischen Psychologie," Leipzig 1903, 5. Aufl., III. S. 131 f.; Lange, a. a. O. S. 240 ff.; Volkelt, a. a. O. S. 315—316, 532; usw.

die Aufmerksamkeit des Betrachters zu erhöhen und sein Interesse zu verstärken vermag. Allerdings dürfen sich die Farben nicht so vordrängen, dass sie vermöge ihres Stimmungsgehaltes die Aufmerksamkeit ganz für sich in Anspruch nehmen. Das wäre dann ein recht trauriger Erfolg der Farbengebung. Vermeidet aber der Künstler diese Gefahr, steht einer Harmonie nichts im Wege, und er ist imstande mit ihrer Hilfe starke und kräftige Wirkungen zu erzielen, deren sich in erster Linie der Architekt bedienen sollte. Gelegenheit, sie anzuwenden, findet er — wie wir sahen — genügend; er habe nur den Mut, dieses zu tun, und der Erfolg wird ihn belohnen.

Damit wäre wohl das Wichtigste, was sich über Farbe in Plastik und Architektur sagen lässt, erledigt. Es wird sich also vornehmlich um eine Polychromie handeln, der sich zuweilen koloristische oder harmonische Farbenwirkungen beigesellen. So hat also auch auf diesen Gebieten die Farbe ein weites und reiches Gebiet der Tätigkeit, und es wäre sehr zu bedauern, wenn Plastik und Architektur ihrer Mitwirkung entbehren müssten. Denn sie verhilft, wie wir sahen, zur Erreichung oft prächtiger und wunderbarer Wirkungen, und wo sie auftritt, bringt sie Leben und Freudigkeit!

§ 22. Werfen wir nun einen Blick auf die vielen Zweige der angewandten Kunst, so kommen hier Möbel, Raumausstattung, Kleidung, Teppiche, Wandbehandlung, Gartenanlagen, Vasen, Gefässe und andere kunstgewerbliche Artikel in Betracht.

Dass ein Kolorismus hier nur in sehr geringem Grade möglich ist, scheint mir selbstverständlich, da er ja nur bei Naturnachahmung auftreten kann; und dieser Fall ist hier relativ selten gegeben; am ehesten noch bei Vasen, Teppichen, Tapeten usw., die Pflanzen- oder Tierornamente bringen. Doch auch hier dünkt mich eine koloristische Farbengebung nur in beschränktem Masse berechtigt, weil diese Gegenstände (auch Vasendarstellungen) flächenhaft wirken sollen, ein strenger Kolorismus aber — auch ohne weitere Berücksichtigung der Perspektive — stets zur raumhaften Darstellung führt. Zweitens ist ja die Bestimmung dieser Dinge in erster Linie: zu schmücken;

und diese geht verloren, wenn der betreffende Gegenstand genauer naturnachahmend farbig behandelt ist. Aus diesem Grunde meint wohl Jännicke[1]), dass die Farbe in der dekorativen Kunst eine „selbständigere Rolle“ inne habe, als in der Malerei. Es erweist sich dies insoweit richtig, als da die Farbe meist lediglich als Farbe auftritt, während sie in der Malerei in der Mehrzahl der Fälle entweder gegenständlich gebunden oder doch wenigstens gegenständlich motiviert erscheint.

Vor der eben erwähnten raumbildenden Kraft der Farbe muss man sich überhaupt in der angewandten Kunst hüten, da sie häufig einen beabsichtigten flächenhaften Eindruck vernichtet und reliefartige Wirkungen zeitigt. Ein Fussboden, der mit roten und blauen Kacheln belegt ist, wirkt z. B. gänzlich uneben, und dass eine derartige Wirkung höchst peinlich empfunden wird, dürfte wohl jeder zugeben, der sie einmal erlebt hat. Ist also das Feld des berechtigten Kolorismus auf diesen Gebieten recht eng, so darf es jedenfalls nicht auf die Weise erweitert werden, dass der Kolorismus sich in den Dienst des Betrugs stellt und z. B. Materialien nachahmt, oder kräftiger ausgedrückt: fälscht. Wir kennen ja leider alle den gemalten Marmor, das gemalte Holz usw.! Ueber das Lächerliche und Gemeine eines solchen Vorganges sprachen wir bereits. Aber es würde nicht einmal hinreichen, ein Material so täuschend nachzubilden, dass der Beschauer den Trug nicht merkt, sondern es müsste auch für den Eindruck die Funktionen des wirklichen Materials erfüllen. Ich merke z. B. nicht, dass auf einer Theaterdekoration eine Holztür bloss gemalt ist. Nun lehnt sich aber ein Schauspieler an, und das Ganze zittert. So etwas wirkt natürlich immer komisch!

Was nun Polychromie anlangt, so werden im ganzen und grossen jene Gesichtspunkte massgebend sein, welche ich bereits anlässlich der Plastik und Architektur aufzählte, nur dass hier die Schmuckwirkung noch eigens betont werden muss. So erschliesst sich hier für polychrome Harmonie ein weites und ergiebiges Feld. Von ihr wird es wenigstens zum Teile abhängen,

---

[1]) Jännicke: „Die Farbenharmonie,“ 3. Aufl. Stuttgart 1902, S. 87.

„ob ein Raum eng oder geräumig, kahl oder reich, ernst oder heiter, ungemütlich oder anheimelnd erscheint[1]." Allerdings wirken hier einerseits auch viele andere Faktoren mit, andererseits drängen auch einige Faktoren direkt auf bestimmte Arten der Harmonie. Dabei wollen wir gar nicht den Fall berücksichtigen, dass zwischen den Farben der Möbel und denen der Wand eine Disharmonie besteht, welche durch Kompromisse überbrückt werden muss, ein Fall, der in Mietswohnungen häufig genug sich ereignet. Aber schon die Bestimmung eines Zimmers erfordert gewisse Farben: ein Prachtraum, ein Gesellschaftsgemach, ein Speisezimmer, eine Studierstube müssen farbig ganz verschieden behandelt werden. Im allgemeinen bedenke man aber, dass besonders bei kleineren Wohnungen, wo jedes Zimmer viel benützt wird, aufreizende oder stark anfeuernde Farben[2]) nicht am Platze sind, da sie auf die Dauer sehr lästig fallen würden. Auch das Klima ist von Einfluss, denn „es ist sicher kein Zufall, dass im ganzen Orient für Fliesen, für Wand- und Bodenbelag das kühle Blau bevorzugt wird, während die Lieblingsfarben für nordische Wohnräume Braun, Rot und Gelb sind"[3]). Wo eine Sehnsucht nach Licht und Wärme besteht, müssen die Zimmer warm und hell gehalten sein; besteht ein Wunsch nach Schatten oder Kühle, gilt naturgemäss das Gegenteil. Immer aber — in allen Fällen — soll ein Raum einheitlich und harmonisch wirken. Dieser einheitlichen Harmonie müssen sich alle Einzelnheiten unterordnen, mag dadurch auch manch Detailschönes verloren gehen. Und darum erweist es sich als recht vorteilhaft, wenn der Architekt, der den Raum gestaltet, zugleich ihn auch ausgestaltet[4]). Allerdings muss er dabei immer auf die zukünftigen Bewohner genau Rücksicht nehmen. Denn eine Wohnung muss ihren Besitzer gleich einem

---

[1]) Jännicke, a. a. O. S. 157.

[2]) Vergl. A. Jaumann: „Die Farbe im modernen Wohnraum," Innendekoration, 1907, XVIII, 6, S. 158 ff.

[3]) Volbehr, a. a. O. S. 119.

[4]) Vergl. H. Muthesius: „Kunstgewerbe und Architektur," Jena 1907; und Schultze-Naumburg: „Häusliche Kunstpflege" und „Kunst und Kunstpflege", Jena 1903.

guten Kleide schmücken und ihm bequem und angepasst sein, nicht aber wie ein schlechtes Kleidungsstück ihn beengen und drücken. Darauf ist natürlich auch hinsichtlich der Farbe streng zu achten. Und da wir jetzt bereits vergleichsweise von der Kleidung sprachen, so sei ihr nun auch ein Wort gewidmet. Ebenfalls hier muss vor allem darauf Wert gelegt werden, dass die Farben zu dem Träger in inniger Beziehung stehen, und diese muss erzielt werden selbst auf Kosten der herrschenden Mode, deren tyrannischer Despotismus wahrlich gebrochen werden sollte. Nicht modern, sondern geschmackvoll gekleidet zu sein, sollte die Losung heissen! Es gibt kein an sich schönes Kleid, sondern immer nur in Hinsicht auf den, der es schmückt[1]).

Noch auf zwei Punkte sei hingewiesen: die Theaterdekoration und die Gartengestaltung. Was erstere anbelangt, so sagt Emil Orlik, der sich durch prächtige Dekorationen für das Berliner Deutsche Theater und die Kammerspiele ausgezeichnet hat, sehr mit Recht[2]): „Für den Maler wird es immer das Wichtigste bleiben, aus dem Geist der Regie heraus die Dekorationen, aus dem Geist der einzelnen Rollen das farbige Element in einfachster Weise zur höchsten Wirkung zu bringen. Es genügt nicht, irgend eine Dekoration oder die Kostüme einzelner Gestalten in schönen Farben zu entwerfen. Das Wichtigste ist, dass auf der Basis des Regiebuches die Farben der Dekorationen und Kostüme in den verschiedensten Gruppierungen als einheitliches Bild den gewollten Eindruck machen.“ Auch hier ist also die erste Forderung, die der Einheitlichkeit; ferner kommt auch hier, was häufig vergessen zu werden scheint, das bereits genannte Gesetz der gleichen Annäherung an die Naturwirklichkeit in Betracht. Ein lebender Mensch und ein gemalter Baum bilden zu schreiende Gegensätze; zwei fremde Welten stossen feindlich hart zusammen. Deswegen verzichte man gleich im vorhinein auf diesen naiven Realismus in der Dekoration. Möglich und berechtigt erscheint er nur etwa in Innenräumen etc. Aber

---

[1]) Genaue Ausführungen über diesen Gegenstand bei Jännicke, a. a. O. S. 166 ff.

[2]) E. Orlik: „Das Dekorative in der Bühnenkunst,“ Fremdenblatt (Wien); 1907, 3.

stets hüte man sich vor der willkürlichen Mischung von Drei- und Zweidimensionalem, da die Folge immer eine höchst unerquickliche Wirkung ist, die zwar durch Gewöhnung geschwächt, aber nicht aufgehoben wird. Oder hat etwa irgend ein Scheussliches darum eine Berechtigung, weil wir daran gewöhnt sind? Derlei Gewöhnungen führen in die ästhetische Barbarei. Darum seien alle Versuche herzlichst begrüsst, die auf Beseitigung dieser Uebelstände hinzielen. Und die Farbe spielt und wird wohl auch weiter bei ihnen eine wichtige Rolle spielen. Kann sie doch gleich einer leisen, aber eindringlichen Musik die Worte und Gebärden des Dramas begleiten. Und wir verlangen nach guter Musik!

Blicken wir noch kurz auf den Gartenbau [1]). Von einem Kolorismus kann ja hier keine Rede sein, da die einzelnen Objekte doch Naturgegenstände sind. Aber auf eine andere Weise suchte man trotzdem die Natur nachzuahmen, und zwar mit Hilfe der sog. Landschaftsgärten, wie sie im 18. Jahrhundert vor allem in England bestanden und durch den Fürsten Pückler-Muskau theoretisch und praktisch bei uns eingeführt wurden. Heute werden sie in England schon nicht mehr angelegt. Den Anstoss zu dieser Veränderung gab Morris, der als erster im Jahre 1859 seinen Garten architektonisch gliederte. Auch bei uns erhebt sich in letzter Zeit ein immer heftigerer Widerspruch gegen den sog. „englischen Garten". Doch kann ich mich nicht ihm anschliessen, soweit es sich um grosse Anlagen handelt, wie etwa der sog. englische Garten in München. Da scheint mir eine rein architektonische Anlage schon deshalb unnütz, weil sie gar nicht zur Geltung kommen könnte. Ausserdem kann ja in der Tat ein wirklicher Natureindruck erzielt werden, so dass das Peinliche einer Täuschung dem Spaziergänger erspart

[1]) H. Muthesius: „Das englische Haus," Berlin 1904/05; „Der englische Garten"; Neue Rundschau 1905, I.; „Kunstgewerbe und Architektur," Jena 1907; Regina Blomfield: „The Formal Garden in England," 3. Aufl., 1901; F. Encke: „Architektonische oder landschaftliche Gartengestaltung," Die Kunst IX, 8 und 9; endlich Zobel: „Neue Gartenbücher," Die Kunst 1906—1907. Daselbst findet der Leser die neueste Literatur gesammelt vor.

bleibt. Mätzchen — wie künstliche Ruinen, Berge usw. — haben aber keine Berechtigung, da sie etwas Theaterhaftes, Unechtes in die Natur hineintragen. Aber eine gewisse planvolle Gliederung — Architektur — wird selbst bei grössten Anlagen von Vorteil sein; denn sie kann uns prachtvolle Durchblicke, mächtige Baumgruppen, überraschende Ausblicke usw. bescheren. Wo es sich aber um kleine Gärten handelt, scheint mir eine architektonische Anlage, die sich ans Haus angliedert, einzig berechtigt. Damit ist auch die Möglichkeit zu einer polychromen Harmonie, die durch die Farben der Pflanzen erreicht wird, gegeben. Ihre Wirkung kann noch durch künstliche Mittel (z. B. glänzende Glaskugeln, leuchtender Marmor usw.) gesteigert werden. Welch starke Eindrücke so erzielt werden können, zeigen uns die letzten grossen Gartenbauausstellungen. Am meisten betont den farbenharmonischen Gesichtspunkt im Gartenbau meines Wissens Josef M. Olbrich, der die von ihm angelegten Gärten direkt als gelbe, rote, blaue usw. bezeichnet. (Darmstädter Gartenbauausstellung, 1905.)

VII.

Die ästhetische Erziehung des Farbensinns.

§ 23. Zum Abschluss unserer Untersuchungen fehlt noch — neben so manchem minder Wichtigeren — die Erörterung eines in unseren Tagen recht aktuellen Problems: ich meine die ästhetische Erziehung des Farbensinns. Das grosse Interesse, das unsere Zeit dieser Frage entgegenbringt, offenbart sich deutlich in den vielen Arbeiten von Schulmännern, die über Beobachtungen berichten, angestellte Versuche mitteilen usw. Und dies scheint mir auch der richtige Weg, denn ein System lässt sich heute, wenn man ehrlich sein will, nicht bieten: einen ganzen Lehrplan entwerfen, hiesse vielleicht diese ganze aufkeimende Bewegung ersticken [1]). Die Schulung hängt ja wesentlich von den örtlichen Verhältnissen ab. Ein Land- und Stadtkind bedürfen da recht verschiedener Anleitung. Orte mit reichen Museen und Galerien etc. werden andere Anforderungen an die einzuschlagende Methode stellen, als Orte mit kleinen oder gar keinen Sammlungen. Ja die Art der Galerien wird hier häufig bestimmend. Und so kann ich im folgenden nur darauf ausgehen, vielleicht ein wenig anzuregen, wobei ich mit Lichtwark völlig übereinstimme, welcher sagt: „Irgendwie Abgeschlossenes zu bieten, ist heute noch nicht möglich. An vielen Orten und von vielen Individualitäten aus müssen also praktische Erfahrungen und theoretische Beobachtungen gesammelt werden. Zunächst kommt es wesentlich auf die Anregung an.“ Ausserdem fällt ja das hier zu behandelnde Gebiet

---

[1]) Vergl. das vortreffliche Buch von A. Lichtwark: „Die Erziehung des Farbensinnes,“ 3. Aufl., Berlin 1905.

grossen Teils in das Bereich der Pädagogik, d. h. es setzt die genaue Kenntnis des schulpflichtigen Kindes voraus, die der Aesthetiker nur zum Teil besitzen wird. Seine Aufgabe kann es demnach nicht sein, Bestimmungen zu geben, welcher Leistungen etwa ein zehn- oder zwölfjähriger Schüler fähig sei, oder wann und wo sich von Fall zu Fall im öffentlichen oder persönlichen Unterricht Gelegenheit zu einer kurzen diesbezüglichen Belehrung biete.

Vor allem gilt es, die Lehrer ästhetisch zu bilden, denn sie sind ja dazu berufen, dann das Gelernte pädagogisch zu verwerten. Sind sie aber selbst ästhetische Barbaren, so nützen alle Vorschriften und Anweisungen nichts, und sie werden nicht imstande sein, in dieser Hinsicht ihre Schüler zu leiten und zu führen. Wer nicht selbst ästhetisch geniesst, muss ja von diesen Tatsachen wie ein Blinder von Farben sprechen; dazu kommt noch die sehr häufig beobachtbare Erscheinung, dass ein Mensch, in dessen Leben ästhetische Freuden eine geringe Rolle spielen, geneigt ist, diese auch niedrig einzuschätzen, ja ihnen als untergeordnet mit einer gewissen Missachtung zu begegnen. Und dagegen muss energisch angekämpft werden, denn selten birgt eine Lehre so mächtige Gefahren wie die, dass die Kunst nur ein Luxus für müssige Stunden sei. Dies heisst blind sein für die Segnungen eines unserer wichtigsten Kulturfaktoren! Und dies noch andere zu lehren suchen, heisst andere auch noch blind machen wollen! Und doch ist die erste Aufgabe der Schule: uns sehend zu machen, auf dass wir staunen, und staunend fragen.

So hätte also die Erziehung beim Lehrer einzusetzen und von da aus erst auf den Schüler weiterzugehen. Ein anderer Vorschlag wurde häufig gemacht: man solle mit der Erziehung zur Farbe auf der Strasse beginnen, bei Bauten, Toiletten, Plakaten, Schaufenstern usw. Dies setzt doch aber schon ästhetischen Farbensinn voraus. Denn ein Mensch, der kein näheres oder innigeres Verhältnis zur Farbe hat, wird — ausser von der Mode gezwungen — weder in seinem Haus, noch in seiner Kleidung oder sonstwo auf die Farbe sehr Rücksicht nehmen. Wo aber heute eine Rücksichtnahme bereits statt hat, haben

wir darin eine Folge ästhetischer Erziehung zu sehen; und dass dies dann weitere Ursache für eine fortschreitende Entwicklung werden kann, will ich nicht leugnen. Aber der Beginn liegt hier sicher nicht, und der Anfang kann auch da nicht gemacht werden, weil ein ganzes Strassenbild stets eine reichliche Fülle von Eindrücken bietet. Und wie soll der Anfänger gleich wissen, welche von diesen Eindrücken ihm zum Vorbild dienen sollen? Um hier also zu lernen, bedarf es schon einer Vorarbeit, einer gewissen ästhetischen Selbständigkeit. Denn auf jede Modetorheit hineinzufallen, hat nichts mit ästhetischem Fortschritt zu tun.

Nun wollen wir uns aber einzelnen Fragen zuwenden und hier in aller Kürze nur das Wesentlichste herausgreifen. Wie heute festgestellt ist, beginnt bei Kindern erst im dritten Lebensjahr das eigentliche Interesse für Farben, und da kann also erst die Erziehung zum Farbensinn einsetzen. Vor allem muss sie immer dahin zielen, dieses Interesse zu kräftigen, zur genauen Beachtung der Farben und zur Freude an harmonischen Farbenzusammenstellungen hinzuführen. Während letztere direkt dem ästhetischen Genuss dient, wird erstere zur Entfaltung eines reicheren ästhetischen Genusses beitragen. Je weniger nämlich einer mit einer Klasse von Gegenständen vertraut ist, desto mehr machen sie ihm den Eindruck der Aehnlichkeit, weil erst dauernde Uebung und Aufmerksamkeit — auf diese Faktoren ist also bei der Erziehung grosser Wert zu legen — die zarteren Verschiedenheiten ans Licht treten lassen[1]). Bekannt ist ja, dass Stickerinnen und Teppichwirkerinnen nach Ablauf einiger Jahre „auf einen Blick und mit irrtumsfreier Sicherheit eine Unzahl Abschattungen nicht nur derselben Farbe, sondern desselben Farbentones herausgreifen lernen, wo das ungeübte, im übrigen vielleicht höher begabte Auge erst nach grosser Anstrengung überhaupt einen Unterschied wahrnehmen kann“[2]). Dass dieses grosse Plus an Bemerken eine sehr günstige Be-

---

[1]) Vergl. A. Marty: „Ueber den Ursprung der Sprache,“ Würzburg 1875, S. 88.

[2]) Lichtwark, a. a. O. S. 4 f.

dingung für den ästhetischen Genuss bildet, ist nach all den Ausführungen in den früheren Kapiteln wohl leicht einzusehen.

Nun kann man aber einwenden: was frommt denn alles Erwecken von Interesse und Aufmerksamkeit, was fördert denn alle Uebung, wenn kein Talent vorhanden ist? Bei allem, wofür man Talent verspürt, kräftigt sich die Neigung zusehends, das Interesse aber erlahmt bald an der Verfolgung dessen, was nur unter Schwierigkeiten mühsam sich erreichbar zeigt. Nun ist ja aber Talent ein recht dehnbarer Begriff. Ein malerisches Talent, das sich durch blendende und eigenartige Farbengebung auszeichnet, wird naturgemäss selten sein, wie ja überhaupt besondere Begabungen nicht zu den Erscheinungen des Alltags gehören. Aber ein bescheidenes Talent, Farben zu geniessen und ziemlich genau zu unterscheiden, dünkt mich doch recht verbreitet. Wenn es anscheinend weit hinter dem musikalischen Talent zurücksteht, so liegt dies wohl daran, dass letzteres in unserer Zeit ungemein gepflegt, ersteres aber meist bös vernachlässigt wird, so dass es verkümmert. Darauf scheinen mir auch die von Calkins[1]) angestellten Versuche hinzudeuten, der 300 Versuchspersonen drei Bilder vorlegte, von denen das eine durch Farbe, das zweite durch Form und Konturen, das dritte durch den ausgedrückten Gehalt ausgezeichnet war. Nun zogen Kinder in 88 % aller Fälle das farbenschöne, Erwachsene in 60 % aller Fälle das formenschöne Bild vor. Jedenfalls ersehen wir daraus, dass Interesse und Freude an Farben im Kindesalter sehr lebhaft sind. Und Aufgabe der Erziehung müsste sein, diese Keime sorglichst zu pflegen, dass sie zu reichen Blüten sich entwickeln.

Nun finden wir ja in den Büchern von Lichtwark, Levinstein u. v. a. auch eine ganze Reihe praktischer, teils recht lobenswerter Vorschläge. Man müsste nur in grösserem Massstab daran gehen, sie auch wirklich in die Tat umzusetzen, und es nicht nur bei gelegentlichen Versuchen gut sein lassen. Ich würde vor allem farbiges Kinderspielzeug befürworten: etwa

[1]) Calkins, Psychol. Rev. II. S. 380; zitiert in O. Külpe: „Der gegenwärtige Stand der experimentellen Aesthetik," Leipzig 1907; aus dem Bericht über den II. Kongress für experimentelle Psychologie, S. 1—57.

farbige Streifen oder Steine (nach Art unserer Flechtbänder oder Geduldspiele) zu ordnen, und zwar teils nach Helligkeiten, teils nach Vorlagen, die geschickt ausgewählt sein müssten, später auch frei nach eigenem Ermessen des Kindes. Da die einzelnen Steine, Streifen bezw. Vorlagen sich lediglich durch Farbe voneinander unterscheiden dürften, würde das Kind lernen, den farbigen Eindruck der Erscheinungen zu berücksichtigen. Man könnte dann auch fortschreitend einander nahestehende Nuancen erwählen usw. Ebenso dürfte eine richtig betriebene Blumenpflege von hohem Nutzen sein, wie bereits einige sie in Vorschlag brachten. Das Kind wird ja auch dadurch auf die Schönheiten der Natur aufmerksam. Nur ist eine Blume schon etwas recht Kompliziertes: Gestalt, bisweilen ihr Duft oder praktischer Nutzen usw. konkurrieren da mit der Farbe. Deswegen setzt Blumenliebe noch durchaus keine Farbenliebe voraus, und letztere muss auch nicht durch Blumenpflege entstehen. Soll dieser Erfolg eintreten, muss man vor allem farbig ausgezeichnete Blumen erwählen und den Farbeneindruck recht betonen. Gute Dienste können ferner Bilderbücher leisten, nur dürfen sie dann nicht — in unserem Sinne — künstlerisch sein, sondern sich ganz der Reife des Kindes anpassen, und zwar nicht nur, was Gehalt und Gegenstand betrifft — darin wird meines Erachtens das Kind oft weit unterschätzt, daher die häufige Verachtung der Märchen- und Bilderbücher —, sondern auch hinsichtlich der Farbe; d. h. es müssen reine Farben gewählt werden, „ja nicht etwa leicht abgetönt oder gar Licht und Schatten zeigend [1]),“ wofür das Kind — wie auch seine eigenen Malereien beweisen — gar kein Verständnis besitzen kann, um so mehr, da ihm ja, wie wir bereits wissen, Zeichnen und Malen genau so eine Sprache sind, wie das Sprechen, und es ihm also nicht so sehr auf treue Naturnachahmung etc. ankommt, sondern auf erzählende Deutlichkeit. Das Kind erzählt z. B.: das Kleid ist rot. Das wird durch ein rotes Kleid dargestellt, auch wenn dieses durch Beleuchtung eine ganz andere Farbe haben sollte. Ebenso ist ein Baum stets grün usw.

---

[1]) Levinstein, a. a. O. S. 87.

Darauf müssen demnach die Bilderbücher Rücksicht nehmen. Zu verfolgen, wie dann später der Zeichen- resp. Malunterricht das Kind von dieser mehr logischen Art des Zeichnens resp. Malens zur optischen zu leiten hat, ist nicht unsere Aufgabe. Nur das sei erwähnt, dass man in der Schule beim Zeichnen nicht gar so sehr die Farbe vernachlässigen sollte. Nicht nur, dass durch das ewige Zeichnen das Interesse für Farben abstumpft usw., entsteht häufig auch eine gewisse Geringschätzung, da ja der Anschein entsteht, als ob die Farben das wären, was bei der Wiedergabe eines Gegenstandes ohne Nachteil wegbleiben könnte. Dass da die weissen Gipsmodelle auch sehr schädigend wirken, bedarf kaum der Erwähnung. Wahrlich, eine gründliche Reform des Zeichenunterrichts, der auch das Malen in erhöhtem Masse berücksichtigen sollte, täte dringend not!

Ferner sollte der Anschauungsunterricht auch über die ersten Schuljahre hinaus ausgedehnt werden! Da kann der Lehrer Gelegenheit nehmen, die Schüler auf farbig Schönes aufmerksam zu machen: Steine, Vögel, Schmetterlinge, Blüten, Tücher, später auch Bilder usw. Er kann ja auch zu diesem Zwecke mit seinen Schülern Museen besuchen[1]). Wenn Lichtwark vorschlägt, man möge die Botanik-, Zoologiestunden usw. zu gelegentlichen Hinweisen auf farbig Schönes benützen, so scheint mir dies einigermassen gefährlich, weil das Kind unter allen Umständen davor bewahrt werden muss, einseitig ästhetisch die Welt zu betrachten. Es darf nicht im allgemeinen die Dinge nach ihrem ästhetischen Wert schätzen; das führt dann etwa zu einer Verehrung des Cesare Borgia, wie sie Nietzsche zeigt, um nur einen ganz krassen Fall zu nennen. Vor einer Verwirrung der ethischen und logischen Werte mit ästhetischen ist dringend zu warnen[2]). Ausserdem handelt es sich ja in der Schule nicht

[1]) Lichtwark, a. a. O. S. 21, 29, 35 usw.

[2]) Vergl. Th. Lipps: „Aesthetische Weltanschauung und Erziehung durch die Kunst,“ Deutschland V. 1, S. 1—19; „Wir können uns daran gewöhnen, alle Dinge nur vom wissenschaftlichen Gesichtspunkte aus zu betrachten, und können dabei das Mitfühlen verlernen. Ebenso aber können wir uns auch daran gewöhnen, alle Dinge vom ästhetischen Gesichtspunkt aus zu betrachten. Und auch dabei können wir das Mitfühlen, können wir

um die Erziehung von Künstlern oder Kunstforschern, sondern um Menschen, in deren Leben die Kunst auch eine Rolle spielen soll.

So wie nun jede Schule eine Schülerbibliothek ihr eigen nennt, weiterhin auch den Gesang pflegt, so sollte sie auch — das Sehen pflegen. Gute Wandbilder in den einzelnen Schulklassen und Gängen, die häufig gewechselt werden könnten, scheinen mir Vorteile zu versprechen. Allerdings müsste die Aufmerksamkeit der Schüler auf sie gelenkt werden, denn sonst wäre der Fall möglich, dass sie völlig unbeachtet blieben. Früher wäre ein derartiger Vorschlag an der Geldfrage gescheitert, nun aber besitzen wir durch den bewundernswerten Aufschwung der Künstlersteinzeichnung äusserst billige, farbig ausgezeichnete und teilweise künstlerisch sehr hochstehende Werke[1]. Auch auf Spaziergängen könnte auf die Erziehung zur Farbe mannigfach eingewirkt werden: beim kleineren Kind durch Hinweis auf farbig schöne Einzelobjekte, beim grösseren durch Hinweis auf Beleuchtung usw. So sind also der Pfade gar viele, die zu einer Erziehung des Farbensinns hinleiten. Man versuche sie nur zu gehen!

Doch wenden wir uns nun der reiferen Jugend zu! Eine grosse — meist gar nicht bemerkte — Gefahr für die gesunde Entwicklung des Farbensinns erblicke ich in der allzustarken und einseitigen Beschäftigung mit farblosen Reproduktionen[2]. In einem kleinen Essay hat jüngst der feinsinnige Dichter Wilhelm v. Scholz gesagt: „Die Farbe wird für das Gefühl des an den fortwährenden Umgang mit Reproduktionen gewöhnten Menschen fast etwas Nebensächliches, Akzidentielles. Damit ist verbunden, dass eine Reihe der wichtigsten Momente für die Wertbestimmung eines Werkes in Wegfall kommen." Und Scholz hat recht. Damit hängt es auch zusammen, wie auf-

---

die Frage nach der Sorge und der Not des Daseins und den Blick für die Aufgaben, die in der Welt der Wirklichkeit zu erfüllen sind, verlernen. Wir können durch einseitiges Leben in der ästhetischen Betrachtung und der Kunst der Wirklichkeit gegenüber roh und gefühllos werden."

[1] Ich verweise hier nur auf die bei Voigtländer und Teubner in Leipzig erschienenen Kataloge der Steinkunst.

[2] Vergl. W. v. Seidlitz, a. a. O. S. 5 f.

fallend wenig von den rein in der Farbe gelegenen Problemen im allgemeinen im kunstgeschichtlichen Unterricht und in der kunstgeschichtlichen Literatur gesprochen wird. Dass aber für den Kunstforscher und gebildeten Kunstfreund die Reproduktion ein unentbehrliches Hilfsmittel darstellt, dass der ungemeine Aufschwung der Reproduktionstechnik und die damit Hand in Hand gehende Verbilligung lebhaft zu begrüssen sind, wird kein billig Denkender bezweifeln. Aber man halte sich stets vor Augen, dass eine Reproduktion nicht viel mehr ist als eine — allerdings sehr gute — Inhaltsangabe eines dichterischen Werkes oder ein Klavierauszug einer Symphonie oder Oper. Wir müssen von diesen Surrogaten weg unsern Blick immer dahin wenden, wo in Wahrheit Kunst zu uns spricht: nämlich zu den Originalen. Es ist für einen Laien nicht so wichtig, alle Werke eines Meisters in Reproduktionen zu kennen, als die Originale seiner Heimatstadt genau studiert zu haben, und mögen sie auch an Rang und Wert hinter jenen Meisterwerken zurückstehen. Ein vorwiegend kunstgeschichtlich und historisch interessiertes Zeitalter hat diese einseitige Wertschätzung aufkommen lassen, von der wir eben sprachen. Wir aber wollen vor allem ästhetisch geniessen, und da kann uns eine Reproduktion nur ein Hinweis oder eine Erinnerung an ein wirkliches Kunstwerk sein. Wertvolle Erlebnisse verlangen wir von der Kunst und nicht in erster Linie ein Wissen um sie!

Strzygowski[1]) meint, man könne „an der Photographie eines Hauptmeisters mehr lernen, als an allen Farben im Bilde eines Dutzendmalers". Da spricht eben ganz der Kunsthistoriker, der an den Werken vornehmlich „lernen" will. Das ist dann natürlich ein ganz anderer Gesichtspunkt, nur ist zu bemerken, dass die wenigsten Kunstforscher sind, die Kunst sich aber an eine weit grössere Gemeinde richtet. Deshalb vermag ich auch nicht seinen Vorschlag zu billigen, „für die breiten Massen des Publikums" Ausstellungen von Reproduktionen einzuführen, begleitet von Uebungen und Vorträgen. Derartige Veranstaltungen scheinen mir eher nur für Gebildete, d. h. künstlerisch Geschulte,

[1]) Strzygowski, a. a. O. S. 146 ff.

geeignet, die es bereits verstehen, aus der Photographie bezw. anderen Reproduktion das Kunstwerk gleichsam entstehen zu lassen. Der Ungebildete kommt aber so noch viel leichter zu der einseitigen Wertschätzung des stofflichen Inhaltes, die ihm mit Recht verübelt wird. Und so scheint mir Lichtwark ganz sicherlich der Wahrheit näher zu kommen, wenn er sagt: „Es bedarf wohl kaum der Betonung, dass ausschliesslich von Originalwerken auszugehen ist. Erst in den höheren Klassen der Gymnasien dürften Photographien zu benutzen sein.“ So wie die Gipsabgüsse wahrhaft erschreckliche ästhetische Verirrungen gezeitigt haben, so führt uns ein einseitiges Reproduktionsstudium vom Kunstwerk und vom Künstler ab. Beim Kunstforscher bilden ferner seine zahlreichen Studienreisen, die ihn immer wieder vor die Originale führen, das Gegengewicht gegen die vielen Reproduktionen, so dass er ihrer Gefahr selbst nicht unterliegt, dafür aber leider häufig andere auffordert, sich dieser Gefahr zu unterziehen, die aus irgend einem Grunde nicht in der Lage sind, ein derartiges Gegengewicht sich zu schaffen. Wo es daher nur halbwegs geht, demonstriere man vor Originalen, veranstalte Führungen durch Galerien, Vorträge in den Sammlungen usw. Wo dies natürlich ganz unmöglich ist, muss man sich — der Not gehorchend — mit Reproduktionen begnügen; da nehme man dann aber womöglich farbige, wie z. B. die Sammlung „Meister der Farbe“ ganz annehmbare bietet. Aber über einen Tizian oder über französische Impressionisten an der Hand farbloser Reproduktionen zu sprechen, scheint mir geradezu widersinnig, ausser es geschieht vor Zuhörern, welchen jene Werke wenigstens zum Teil gut vertraut sind.

Aus den genannten Gründen hüte man sich auch in gewissen Grenzen vor dem in unseren Tagen so beliebten Skioptikon, das schon durch seine ungemeine Vergrösserung häufig den Eindruck der Werke teils verschiebt, teils vernichtet. Versuche mit farbigen Skioptikonbildern stecken noch zu sehr in den Kinderschuhen, als dass sie allgemein durchgeführt werden könnten. Aber sollten sie gelingen, so wäre das ein recht erfreulicher Fortschritt.

Sehr zweckmässig scheinen mir ferner Ausstellungen, wie

etwa folgende bereits veranstalteten: „Farbenschau“ und „Linie und Form“ in Krefeld; in Stuttgart hat Direktor Dr. Pazaurek im Frühjahr 1907 eine grosse Ausstellung zusammengestellt, um uns „Symmetrie und Gleichgewicht“ vorzuführen, und der von ihm herausgegebene Katalog birgt eine grosse Reihe für Kunstforscher und Aesthetiker gleich interessanter Daten. Derartige Unternehmungen haben — meiner Meinung nach — den höchsten kunsterzieherischen Wert und sind auch für die Aesthetik von grösster Bedeutung. Im Gegensatz zu der meist historischen Anordnung in den Museen liegt hier unter einem ästhetischen Gesichtspunkt vereint eine Fülle von Kunstwerken vor uns, und wir vermögen zu erkennen, wie und ob überhaupt diese Gesetze in ihnen walten. Und nur das Verständnis führt zu ästhetischer Gerechtigkeit. Allerdings muss betont werden, dass derartige Ausstellungen mehr der weiteren ästhetischen Erziehung des bereits ziemlich Gebildeten dienen, nicht aber den Bedürfnissen der grossen Menge. Für diese müssten volkstümliche Ausstellungen veranstaltet werden. So scheinen mir Uhde, Thoma, Steinhausen volkstümlich, während ein Slevogt oder Corinth, ein Erler oder Putz wohl nur auf Unverständnis stossen würden. Was aber die zuerst besprochenen Ausstellungen anlangt, so könnte man ja darin fortfahrend die Entwicklung verschiedener Techniken vorführen, oder gar — was für uns hier besonders in Betracht käme und von unserem Standpunkt aus auf das herzlichste begrüsst würde — die verschiedenen Wirkungsarten der Farbe: Polychromie, Kolorismus und Harmonie.

Noch ein anderer Vorschlag sei hier erbracht: man könnte vielleicht in den grösseren Galerien eigene Experimentiersäle errichten, in denen Werke — aus dem Bestand der betreffenden Sammlungen — zum Vergleich einander gegenübergehängt würden. Denn durch vergleichende Betrachtung wird das Auge trefflich geschult, und gleichsam mit einem Blick erfasst man da zuweilen tiefe Zusammenhänge oder Verschiedenheiten und dringt so ein in die Geheimnisse der Kunst[1]).

[1]) Vergl. K. Voll: „Vergleichende Gemäldebetrachtungen,“ München 1907.

Doch ist eine Erziehung zum Farbensinn nicht nur aus ästhetischen Rücksichten zu wünschen. Aber da wir hier nur von den Problemen einer ästhetischen Farbenlehre handeln, kann ich dieser Frage lediglich einige Worte widmen. Eine Erziehung zum Sehen ist zugleich eine Erziehung zum scharfen Beobachten. Wer scharf beobachtet, nimmt mehr wahr, als derjenige, der die Dinge uninteressiert an sich vorüberziehen lässt. Und da unsere Sinne die einzigen Eingangspforten zu unserem psychischen Leben sind und unter ihnen wieder vornehmlich der Gesichtssinn, ist es auch für die allgemeine intellektuelle Entwicklung nicht gleichgültig, ob jemand mit sehenden Augen durch die Welt geht, oder gleichsam blind.

Und wie viele Freuden erschliessen sich dem, der wirklich sieht und die Erscheinungen auf sich wirken lässt! Der braucht dann nicht jene berühmt „schönen“ Gegenden, die das Entzücken aller Ansichtskartenfabrikanten bilden, um ästhetisch zu geniessen, sondern überall, wo er in die Natur hinaustritt, wird er ihre Schönheit sehen und empfangend freudig in sich aufnehmen [1]). Und wie wir sahen, treten uns Farben auf einer ganzen, grossen, gewaltigen Reihe von Werken der bildenden Künste entgegen, als Vermittler edler Freuden und reiner Lust. Und sie folgen uns auch in unser tägliches Leben. Ueberall, wohin wir blicken, tauchen sie vor uns auf, uns anheimelnd, erfreuend, betrübend, abstossend, aber immer irgendwie auf uns wirkend, wenn wir nur ihrer eigentümlichen Sprache zu lauschen verstehen. Und sie folgen uns auch in die Feste unseres Lebens. Von jeher waren sie treue Gefährten aller Feierlichkeiten [2]), welche die Menschheit kennt. Wenn sich eine Stadt schmückt,

---

[1]) Vergl. Karl Groos: „Zum Problem der ästhetischen Erziehung,“ Zeitschr. f. Aesth. u. allgem. Kunstw. I. S. 301: „. . . . denn wer es gelernt hat, die innere Revolution durchzuführen, die an Stelle gefärbter Formen geformte Farben setzt, der braucht, um Schönes in der Welt zu sehen, nicht nach den berühmten Gegenden zu reisen, die ja in der Regel durch starke Formenentfaltung wirken, sondern überall, wo er ins Freie hinaustritt, auch in dem formenärmsten Lande wird ihn die Schönheit mit ihrem Zauber umfangen können.“

[2]) L. v. Kobell: „Farben und Feste,“ Eine kulturhistorische Skizze. München 1900.

hüllt sie sich in ein prächtiges Gewand von Farben: und Lust, Freude und Leben geht von ihnen aus zu denen, welche die Strassen durchziehen. Hüllt sich ein Saal in ein Festgewand, geschieht auch dies mit Hilfe farbigen Schmucks; und will der Mensch selbst festlich erscheinen, so spielt auch da die Farbe eine Rolle. In einem kleinen anmutigen Gedichte drückt dies Friedrich Schiller aus:

„Uns mag kein Glücklicher entbehren,
Wir sind dabei, wo man sich freut,
Und lässt der Sieger sich verehren,
Wir leihen ihm die Herrlichkeit!"

So folgt uns die Farbe in Freude und Lust, aber auch — wie wir bereits früher sahen — in Leid und Tod. Daher sieht seit alters her das Volk in ihr Symbole für Treue und Hoffnung, Unschuld und Liebe, Leben und Sterben und alle grossen Gewalten des Schicksals.

Wenn wir nun an all das denken, was uns Farben bieten können, so begreifen wir die begeisterten Worte des berühmten Rechtsphilosophen Kohler, mit denen wir unsere Arbeit abschliessen wollen: „Die Farbe ist wie die Musik eines der Hauptelemente der Poesie unserer Tage; und je mehr wir uns in sie vertiefen, desto reicher werden wir uns fühlen: Bilder einer neuen Welt werden uns anlachen und dem Planeten, der uns schon so Herrliches spendet, werden wir neue Gaben entlocken, wenn wir die Hilfsquellen heranziehen, welche das Sonnenlicht uns in so reichem Masse spendet. Darum erblicken wir in der Steigerung des Farbensinnes eines der Hauptbildungsmittel unserer Zeit; und die Phantasie wird es durch ihre Schöpferkraft uns tausendfach lohnen, dass wir ihr eine so reiche Nahrung geboten haben."

VIII.

Anhang.

§. 24. Zweckmässigkeit und Schönheit. Unsere modernen Kunstkritiker, mögen sie auch verschiedenen Lagern angehören, sind, soweit es sich um Architektur und Kunstgewerbe handelt, in einer Forderung einig; nämlich in dem Rufe nach Zweckmässigkeit. Gar häufig konnte und kann man die Sätze lesen: „Zweckmässigkeit ist Schönheit;“ oder wenigstens: „ohne Zweckmässigkeit keine Schönheit.“ Liegt in der ersten Behauptung eine Gleichsetzung von Zweckmässigkeit und Schönheit, so wird in der zweiten, minder schroffen, die Zweckmässigkeit nur als eine notwendige Bedingung der Schönheit hingestellt.

Nun müssen wir aber bei näherer Betrachtung eine doppelte Zweckmässigkeit unterscheiden: eine in Wirklichkeit vorhandene und eine lediglich durch die Erscheinung gegebene. Ein Sessel, auf dem man bequem sitzen kann, ist zweckmässig, und er erscheint zweckmässig, wenn er im Beschauer die Vorstellung erweckt, als ob man bequem auf ihm sitzen könnte. Muss nun beides immer Hand in Hand gehen, nämlich scheinbare und wirkliche Zweckmässigkeit? Ich glaube, dass wir dies entschieden verneinen müssen. Greifen wir nur auf unser Beispiel zurück; wie oft hören wir da Ausrufe der Art: „Ich hätte gar nicht geglaubt, dass man so bequem auf dem Stuhl sitzen kann!“ oder: „Ich sitze hier so unbequem, und doch erschien der Sessel so einladend!“ Von welcher Zweckmässigkeit sprechen also die modernen Kunstkritiker? Die meisten haben zu dieser Frage gar nicht Stellung genommen und glauben a priori, dass wirk-

liche Zweckmässigkeit dem Betrachter sich stets als solche zu erkennen gibt [1]). Und die meisten denken gar nicht daran, dass wir beim Anblick eines Hauses, eines Spitals etc. durchaus nicht in der Lage sind, genau anzugeben, ob diese Gebäude in Wirklichkeit zweckmässig sind, und lediglich sagen können: sie erscheinen uns zweckmässig. Nur der sehr erfahrene Betrachter — ja häufig bloss der Fachmann — wird dann mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit aus dem Eindruck auf wirkliche Zweckmässigkeit schliessen können. Ein derartiger Schluss bedarf jedoch stets genauer Erwägung. Zur Zweckmässigkeit eines Stuhles z. B. gehört auch seine Dauerhaftigkeit; er darf ferner nicht allzu schwer sein usw. Und wenn wir von derlei sprechen, drängt sich uns doch gleich die Frage auf: hat denn dies etwas mit ästhetischem Geniessen zu tun? können derartige Reflexionen den Genuss fördern? Fast alle namhaften Aesthetiker sind darin einig, dass wir es beim ästhetischen Geniessen lediglich mit der Erscheinung der Gegenstände zu tun haben; oder vulgär gesagt: es kommt nicht darauf an, was die Sachen sind, sondern wie sie ausschauen. Und damit ist wohl die Lösung dieser Frage bereits gegeben: für den ästhetischen Geniesser entscheidet lediglich der Eindruck des Gegenstandes; wie dieser in Wirklichkeit ist, bleibt für denjenigen, der nur ästhetisch wertet, gleichgültig. Allerdings sind Architektur und Kunstgewerbe nicht bloss auf den äusseren Eindruck hin geschaffen, sondern ihnen obliegt die Aufgabe, gewisse praktische Zwecke zu leisten. Daher rechnen wir sie auch nicht zu den reinen, sondern zu den angewandten Künsten [2]). So ergeben sich zwei Betrachtungsmöglichkeiten: die eine, welche auf die Wertung der praktischen Leistung abzielt, und die andere, welche ich die ästhetische nenne. So wie der Bauer, der etwa einen Pflug kauft, ihn prüft, ob er auch zum pflügen sich eignet, wird auch der erste Betrachter das betreffende Ding auf seine Bestimmung hin untersuchen und dann sagen: Es ist wertvoll,

[1]) Eine rühmliche Ausnahme bildet da z. B. Hermann Muthesius.

[2]) Ausgeschlossen sind natürlich die Fälle, wo Architektur und Kunstgewerbe etwa gleich der Malerei nur ästhetischen Zwecken dienen; z. B. beim reinen Denkmalbau, bei Ziergefässen, Ziergeräten usw.

weil es diesen oder jenen Zweck zu leisten geeignet ist. Auf das Aussehen kommt es dabei gar nicht an. Dass eine Maschine in uns Vorstellungen von Kraft, Stärke, Tätigkeit, Arbeit, Reichtum usw. erweckt, dass wir das Ineinandergreifen der vielen Teile zur Einheit bewundern usw., kümmert gar nicht den ersten Betrachter, der darauf sieht, wie viel Pferdekräfte die Maschine hat, ob sie leicht geht usw. All dies kann der reine Betrachter gar nicht bemerken; bei ihm ist der Tatbestand gegeben, von dem ich eben sprach: der Genuss an jenen wertvollen Vorstellungen, an der Einheit in der Vielheit usw. Aber auch anderes kann gegeben sein: ich sehe z. B. ein Haus. Das weit ausladende, breite Dach erweckt in mir die Vorstellung des Behaglichen, Traulichen usw.; die breiten Fenster sprechen von lichten, luftigen Zimmern usw.; kurz das Ganze erscheint zweckmässig. Und dieser Eindruck der Zweckmässigkeit wirkt auf mich erfreulich. Er bildet ganz entschieden einen Teil meines ästhetischen Geniessens, ist er ja doch nichts anderes als Genuss an dargebotenen, in sich mehr oder minder wertvollen Vorstellungen. Aehnliches treffen wir nun beim Kunstgewerbe: ein Sessel, der bequem aussieht, wirkt erfreulich, während ein anderer, der etwa einem Marterwerkzeug nicht unähnlich ist, geradezu Schrecken auslösen kann. Hier überall ist also der Eindruck der Zweckmässigkeit ästhetisch; ja wir können vielleicht noch weiter gehen: ein Sessel muss wie ein Sessel aussehen, um ästhetisch zu wirken usw. Sehen wir so einen Gegenstand, so entsteht in uns die Vorstellung des Sitzens usw., scheint nun das betreffende Ding gänzlich dazu ungeeignet, wirkt es unlustvoll. Wir können also sagen: vielfach ist der Eindruck der Zweckmässigkeit eine notwendige Bedingung des ästhetischen Geniessens. Damit ist aber über wirkliche Zweckmässigkeit gar nichts ausgesagt, ferner auch nicht, dass dieser Eindruck bereits den ganzen ästhetischen Genuss ausmacht oder auch für ihn genügt. Aber dass auch der so um vieles vorsichtiger gefasste Satz durchaus nicht immer gilt, werden wir noch im folgenden einsehen.

* * *

Wodurch wird nun der Eindruck der Zweckmässigkeit hervorgerufen? Die nächstliegende Antwort lautet: durch wirkliche Zweckmässigkeit. Da müssen wir nun sagen: in der Tat ruft in vielen Fällen wirkliche Zweckmässigkeit auch den diesbezüglichen Eindruck hervor, doch in vielen Fällen wieder nicht. Wir müssen also die letzteren betrachten. Da erhebt sich die Frage: kann etwas schön sein, das in Wirklichkeit gänzlich unzweckmässig ist? Für den Betrachter jedenfalls, so lange es sich nicht im Eindruck ausprägt. Sobald aber der Betrachter sich irgendwie — etwa durch praktische Benutzung — von der Unzweckmässigkeit überzeugt, wird er sich ob des Truges ärgern, da ja das Ding nicht unzweckmässig aussah, und ein ähnliches Gefühl wird in ihm wachgerufen, wie es uns vor Panoptikumfiguren oder Marmortapeten erfasst. Hat er nun einmal diese Unzweckmässigkeit bemerkt, wird sich auch beim blossen Betrachten nicht wieder der ästhetische Genuss einstellen, weil ihn das Ganze schwindelhaft, auf Betrug hin gearbeitet dünkt, während ein anderer, der den Sachverhalt noch nicht kennt, ruhig den gefälligen Eindruck geniesst. Ein derartiges Arbeiten auf solche Täuschungen hin gehört vor das Forum der Ethik und nicht Aesthetik. Denn Gegenständen gegenüber, die ihre Bestimmung nicht erfüllen, sondern nur gefällig, wertvoll oder zweckmässig aussehen, sich wohl fühlen können nur Leute, die in Aeusserlichkeiten aufgehen, oder die von Protzentum und falscher Eitelkeit geschwellt sind. Von derartigen Geschmacksverirrungen befreien kann nur die Ethik, da ihnen Charakterfehler zugrunde liegen. Wenn es einem Bürger einfällt, sein Haus solle wie ein Palast wirken, und er dies durch Stuck, Flügeltüren, Fabrikstatuen usw. zu erreichen sucht, so liegt dieser Absicht sicherlich kein ästhetisches Bedürfnis zugrunde, sondern lediglich der Wunsch, mehr zu scheinen als er wirklich ist. In diesem Sinne sind auch die Möbel mit ihren vielen Säulen und Zierat aufzufassen, die dadurch lediglich höchst unzweckmässig werden. Das Entstehen einer derartigen Mode ist leicht begreiflich. Nach dem grossen Kriege von 1870/71 folgte ein ungeheurer Aufschwung, der das Selbstbewusstsein des deutschen Volkes mächtig förderte. Das neue Leben heischte

nach grösseren Formen und zeitigte reichere Bedürfnisse. Mit diesem rapiden äusseren Aufschwung konnte die innere Entwicklung nicht Schritt halten. Es entstand ein falsches Repräsentationsbedürfnis, das zur deutschen Renaissance seligen Andenkens führte. Ein „Palast" entstand neben dem anderen, schwere Möbel wurden geschaffen usw. Aber allmählich kam doch die Zeit, in der die Besseren wenigstens sich von all den Dingen angeekelt abwandten, die mehr scheinen wollten, als sie wirklich waren. Es entstand wieder der Sinn für das Einfache, Echte, Solide. Und gleichzeitig regte sich das Verlangen nach Zweckmässigkeit. Früher war man Sklave seiner Häuser und Räume gewesen, umgeben von eitlem Tand und falscher Pracht. Jetzt wünschte man Häuser und Räume nach seinem eigenen Bedürfnis auszugestalten, und jedes Stück sollte einem bestimmten Zweck entsprechen. So führte also die erwachte innere Ehrlichkeit zu einem neuen Stil, den wir jubelnd und begeistert begrüssen. Denn er ist würdig eines grossen, mächtigen Volkes.

Was haben wir also bisher an Einsichten gewonnen: in vielen Fällen ist der Eindruck der Zweckmässigkeit eine notwendige Bedingung des ästhetischen Genusses. Scheinbare und wirkliche Zweckmässigkeit entsprechen nicht immer einander. Ist lediglich der Schein angestrebt, so mag dies ästhetisch wirken, so lange der Betrachter sich von der Täuschung nicht überzeugt hat. Mit diesen Täuschungen wollen wir uns aber weiterhin nicht beschäftigen, da sie — wie bereits ausgeführt — in ein ganz anderes Gebiet gehören: nämlich in das der Ethik.

* * *

Wir stehen also noch immer bei der Frage: wie wird der Eindruck der Zweckmässigkeit hervorgerufen? Zwei Fälle können wir jetzt bereits ganz ausschalten; erstens diejenigen, wo wirkliche Zweckmässigkeit sich als solche dem Beschauer zu erkennen gibt, und zweitens die, wo hinter scheinbarer Zweckmässigkeit Unzweckmässigkeit sich verbirgt. Wir haben also irgend einen zweckmässigen Gegenstand vor uns, und wollen erwägen, wie diese Zweckmässigkeit gleichsam sichtbar gemacht werden kann. Wenn ein Architekt z. B. die Fenster

recht breit anlegt, so erweckt er den Eindruck des Lichten, Geräumigen usw. und folgt doch nur dem praktischen Bedürfnis von Luft und Licht. Ein gewisser Schmuck, eine gewisse Betonung des Tores erwecken den Eindruck des Gastlichen, Einladenden, und je nach Eigenart bald des Freundlichen, bald des Festlichen. Ein breites Dach kann anheimelnd, traulich usw. wirken. Ein wenig Farbe trägt wesentlich bei zum Eindruck des Hellen, Fröhlichen, Gewinnenden usw. Eine Harmonie der Verhältnisse ruft in uns bald den Eindruck des stolz Aufragenden, bald den des breit und gemächlich Ruhenden usw. hervor. All dies trägt dazu bei, uns ein Haus traut, wohnlich, freundlich, behaglich usw. erscheinen zu lassen. Und wenn ein Haus dies alles erfüllt, ist es im hohen Grade zweckmässig. Dies können wir natürlich als blosse Betrachter gar nicht beurteilen; aber den Eindruck einer solchen Zweckmässigkeit empfangen wir, und wie wir sahen zu grossem Teil durch Mittel, welche mit wirklicher Zweckmässigkeit nicht das geringste zu tun haben. Wird denn ein Haus zweckmässiger durch ein geschmücktes Tor, durch ein besonders breites oder hohes Dach, durch Farbe usw.? Sicherlich nicht. Im Gegenteil, all diese Dinge verteuern den Bau und bedürfen vielleicht häufiger Reparatur. Aber sie erfüllen den grossen Zweck: die wirklich vorhandene Zweckmässigkeit irgendwie zum Ausdruck zu bringen. Und der Hinweis erscheint mir sehr wichtig, dass dieser Erfolg oft durch Mittel erreicht werden muss, die mit wirklicher Zweckmässigkeit nichts zu tun haben [1]). Denn dies wurde oft und entschieden in Abrede gestellt. Damit ist eigentlich die von manchen Modernen aufgestellte Forderung der reinen Zweckform bereits widerlegt. Doch darüber wollen wir etwas später sprechen und jetzt nur darauf acht haben, etwa entstandene oder mögliche Missverständnisse zu zerstreuen.

Darum muss ich zwei Punkte schärfer betonen: aus dem bisher Gesagten geht hervor, dass ich selbstverständlich es nicht übersehe, dass wirkliche Zweckmässigkeit als solche auch für

[1]) Vergl. Max Dessoir: „Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft" 1906, S. 393—394.

den Eindruck sich geltend machen, ja ihn sogar bestimmen kann. Das naheliegende Beispiel bietet wohl das Bauen aus dem Grundriss heraus im Gegensatz zur Fassadenarchitektur. Im ersteren Fall ergibt sich leicht und oft geradezu aufdringlich der Eindruck der Zweckmässigkeit. Wohl aber glaube ich, dass nicht immer wirkliche Zweckmässigkeit und solche des Eindrucks Hand in Hand gehen, und dass letztere oft durch Mittel hervorgerufen werden muss, die zwar nicht direkt unzweckmässig, aber für wirkliche Zweckmässigkeit ganz gleichgültig sind. Was ferner die besprochenen Täuschungen anbelangt, so sei hier betont, dass sie zuweilen ihre Berechtigung haben; und zwar erstens im Theater. Hier haben sie deswegen die Berechtigung, weil für den Betrachter keine Möglichkeit besteht, sich von der zugrundeliegenden wirklichen Unzweckmässigkeit bezw. Unechtheit zu überzeugen. Ja oft werden sie für diesen speziellen Fall gerade dadurch zweckmässig. Weil also die Möglichkeit der Enttäuschung ausgeschlossen ist, kann sich der ästhetische Genuss des Betrachters nicht in Aerger über die Täuschung verwandeln, ausser sie ist so plump, dass sie selbst beim einfachen Hinsehen bemerkt wird. Der zweite Fall betrifft diejenigen Täuschungen, die so geschickt sind, dass sie auch in Wirklichkeit niemals als solche erkannt werden können. Allerdings kann es sich hier nicht um Zweckmässigkeitsvorspiegelungen handeln, wohl aber um solche von Echtheit. Ein Marmor, der so täuschend nachgeahmt wird, dass er nicht nur dem Betrachter sich nicht als falsch verrät, sondern auch beim Betasten den eigentümlichen Eindruck gibt, kann nicht enttäuschen und jenes fatale Gefühl des Betruges aufkommen lassen. Nach Klarstellung dieser beiden Punkte wollen wir uns aber der bereits angeregten Frage zuwenden, ob denn einfache Zweckform bereits immer und notwendig ästhetischen Genuss hervorruft.

* * *

Nach dem bereits Ausgeführten ist es ganz klar, dass wir diese Frage verneinen müssen. Denn bedarf es zur Herstellung scheinbarer Zweckmässigkeit auch nur zuweilen Mittel, die an

sich nicht praktisch zweckmässig sind, folgt daraus, dass die reine Zweckform in manchen Fällen nicht hinreicht. Genügen kann sie nur in jenen, wo wirklicher Zweckmässigkeit auch ohne weiteres scheinbare entspricht. Aber selbst wenn dies gegeben ist, kann doch noch nicht gleich gesagt werden: daher muss der Gegenstand schön sein. Wir sahen vielmehr, dass scheinbare Zweckmässigkeit zwar oft, aber nicht immer eine notwendige Bedingung des ästhetischen Geniessens sei. Also: erstens wäre der ästhetische Genuss äusserst dürftig, wenn nichts anderes gegeben wäre, als die Freude an den verschiedenen Vorstellungen von Zweckmässigkeit; zweitens: es gibt unzweifelhaft Fälle, wo scheinbare Zweckmässigkeit durchaus nicht Bedingung ästhetischen Geniessens wird, sondern in Konkurrenz tritt mit anderen Eindrücken, denen sie unterliegt. Einige Beispiele sollen gleich zeigen, was ich meine: ich denke hier an manche moderne Geschäftshäuser [1]). Hier überspannt oft ein einziger Eisenbalken das ganze Erdgeschoss, wodurch ein grosses rechteckiges Loch ohne jede Gliederung entsteht. Darüber erhebt sich nun die Fassade mit Erkern und Balkonen, die eine Unterfangung unbedingt fordern würden. Dadurch wird der Eindruck hervorgerufen, als ob die Fassade in der Luft hängen würde ohne jeden Stützpunkt. Und der Beschauer staunt, dass der ganze Bau nicht zusammenbricht. Die Zweckmässigkeit springt aber in die Augen. Dadurch, dass das ganze Erdgeschoss nur Glas ist, können die Auslagen einen weit grösseren Raum einnehmen, als wenn Pfeiler und Stützen bis zu den Fundamenten gehen würden. Hier haben wir wirkliche und scheinbare Zweckmässigkeit und doch etwas ungemein Abstossendes und Hässliches; und zwar deswegen, weil man nur auf Zweckmässigkeit sah. Käme es also lediglich auf sie an, müsste ja ästhetischer Genuss sich einstellen, wir sehen aber, dass es auch noch andere Bedingungen gibt, deren Nichterfüllung den Eindruck des Hässlichen hervorruft. Ueber diese Bedingungen werden wir später sprechen; jetzt wollen wir noch ein anderes Beispiel heran-

[1]) Abbildungen findet der Leser in Josef Strzygowskis: „Die bildende Kunst der Gegenwart," Leipzig 1907, auf S. 12, 13, 91, der ebenfalls das Hässliche in diesen Bauten richtig bemerkt hat.

ziehen: ein breiter Tisch steht auf sehr dünnen Beinen. Es ist dies zweckmässig, da man sich nicht so leicht an die Beine stösst, das Ganze dadurch leichter wird usw., und wir bemerken auch gleich diese Zweckmässigkeit, aber trotzdem ist der Eindruck durchaus unästhetisch. Die Disproportionalität der schweren Tischplatte und der allzu dünnen Beine erzeugt ein unbehagliches, ängstliches Gefühl. Wir sehen also, dass auch scheinbare Zweckmässigkeit in manchen Fällen nicht ästhetisch fördernd wirkt. Aus alledem geht klar hervor, dass reine Zweckform nicht stets genügt zur Hervorbringung ästhetischen Vergnügens. Es mag geben und gibt ja auch Fälle, wo Gegenstände, die lediglich zweckmässig sind, diesen Eindruck hervorrufen und dadurch wohlgefällig wirken. Ich denke da vornehmlich an primitive Gefässe, wie sie ja zum Teil auch jetzt wieder modern sind. Aber meist ist doch schon ein gewisser Schmuck vorhanden. Und von ihm wollen wir jetzt sprechen, soweit er zur Zweckmässigkeitsfrage in Beziehung steht. Wir können da dreierlei Arten unterscheiden: 1. Schmuck, der zur Hebung des schon vorhandenen Eindrucks der Zweckmässigkeit beiträgt; 2. Schmuck, der dazu dient, den Eindruck der Zweckmässigkeit hervorzurufen; 3. Schmuck, der in keinerlei Beziehung zur Zweckmässigkeit steht. Die dritte Art muss also hier unerörtert bleiben. Was nun die erste anbelangt, so treffen wir sie bereits bei den Naturvölkern. Ein bauchiges Gefäss ruft den Eindruck hervor, dass es geeignet ist, grössere Flüssigkeitsmengen bequem zu fassen; und durch diese Zuordnung der Form zum Zweck erscheint das Gefäss zweckmässig. Dieser Eindruck kann nun noch verstärkt werden, indem die Bauchwand geschmückt wird. Dadurch wird die Aufmerksamkeit geradezu auf diesen Punkt gelenkt, und die ganze Formauffassung erleichtert. Ueber den Schmuck der zweiten Art haben wir bereits gesprochen und ihn durch Beispiele belegt. Hierher rechne ich aber auch folgendes: wir haben z. B. ein Trinkglas vor uns. An seiner Wand sind Trinkszenen dargestellt. Sie führen uns die Bestimmung, den Zweck des Gegenstandes vor und helfen so mit, den Eindruck der Zweckmässigkeit hervorzurufen, den das Gefäss sonst nicht machen würde, da es z. B. zwar nicht

unzweckmässig, aber doch nicht zweckmässig aussah; vor allem deswegen nicht, weil der Zweck nicht klar gegeben war. Das beste Beispiel bietet aber die jonische Säule. Ihr Zweck ist das Tragen von Lasten. Wie herrlich wird er uns vor Augen geführt, so dass der Eindruck von Zweckmässigkeit sich einem geradezu aufdrängt! Und erreicht wird dies vornehmlich durch den Schmuck: man denke nur — um anderes ganz zu übergehen — an das Ausladen in der Mitte des Schaftes. Hier soll doch die Vorstellung des unter der Last sich Ausbreitenden und dann wieder Zusammenfassenden hervorgerufen werden! Und dies gelingt vortrefflich! Ueberall spricht sich eine schmiegsame, jetzt nachgebende, dann zurückkehrende Widerstandskraft aus. Denken wir ans Kapitäl, so besteht es, um die auf der Säule ruhende Last anzudeuten, aus einer stark vortretenden Welle mit überfallenden Blättern, deren später durch die Skulptur stärker ausgebildete Form zu dem Namen Eierstab geführt hat. All dieser Schmuck hat an sich mit wirklicher Zweckmässigkeit nicht das geringste zu tun. Der Schaft wäre ohne Kannelierung und Ausbauchung, das Kapitäl ohne seinen Schmuck genau so zweckmässig wie vorher. Aber der Eindruck wäre ein ganz anderer. Die Zweckmässigkeit würde nicht so auffällig dem Beschauer zum Bewusstsein gebracht werden, und dazu bedarf es dieser schmückenden Mittel. Dieses Beispiel führt uns zu einer anderen — für Architektur und Kunstgewerbe — höchst wichtigen Tatsache. Doch bevor wir auf sie etwas näher eingehen, sei hier das Gesagte noch mit einigen Worten zusammengefasst. Reine Zweckform (die lediglich durch das Bedürfnis geschaffene Form) genügt nur in den seltensten Fällen allein zur Erregung eines ästhetischen Genusses. Dazu müssen schmückende Mittel treten, und zwar in mancherlei Weise, wie wir sahen. Eine ihrer Aufgaben ist es, sei es den Eindruck der Zweckmässigkeit zu verstärken, sei es hervorzurufen.

* * *

Unsere Beispiele mancher moderner Geschäftshäuser und unser Säulenbeispiel legen uns die Vermutung nahe, dass es irgend einen Faktor geben muss, der mit dem der scheinbaren

Zweckmässigkeit konkurriert, bald fördernd Hand in Hand mit ihm gehend, bald ihm jedoch wieder entgegenarbeitend. Schopenhauer sprach von einem Gleichgewicht von Last und Kraft in der Architektur. Diess muss auch auf das Kunstgewerbe ausgedehnt werden. Sicherlich liegt dem viel Richtiges zugrunde. Und jene Häuser missfielen uns so sehr trotz ihrer Zweckmässigkeit, weil eben der Eindruck jenes Gleichgewichts fehlte, während bei der Säule gerade dieser Eindruck so höchst erfreulich wirkt. Damit ist bereits gesagt, dass es wieder auf den Eindruck ankommt. Denn in Wirklichkeit muss ja — wenigstens annähernd — doch stets eine Ausgeglichenheit herrschen, denn sonst würde entweder das Ganze zusammenbrechen, oder es wäre eine geradezu sündhafte Materialvergeudung vorhanden, die aus rein praktischen Gründen höchst unzweckmässig wäre. Auch bei jenen abscheulichen Häusern besteht in Wirklichkeit dieses Gleichgewicht, aber nicht für den Eindruck. Nun glaube ich aber, dass diese Schopenhauerschen Termini nicht ganz glücklich sind: erstens ihrer Bildlichkeit wegen, und zweitens, weil es sich nicht immer gerade um Last und Kraft handelt. Nehmen wir etwa einen Ziergarten. Wir sehen Plätze, Beete, Wege vor uns in verwirrender Fülle. Eines aber vermissen wir: den Plan, den Eindruck des Konstruktiven. Und darauf kommt es vornehmlich an. Auch in jenen Häusern vermissen wir diesen Eindruck, der uns wieder zur Bewunderung führt angesichts gotischer Dome, griechischer Tempel, moderner Eisenbauten usw. Wir erfassen in diesen Fällen die Komposition — das Konstruktive — gleichsam mit einem Blick, während sie sich uns anderwärts verbirgt. Und das erzeugt dann immer Unruhe und Missbehagen. Das von Schopenhauer erwähnte Gesetz des Gleichgewichts von Kraft und Last fügt sich dieser allgemeineren Regel. Denn nicht immer erfreut der Eindruck des Konstruktiven als solchen. Es kann auch eine törichte, unnütze Konstruktion sein. Nehmen wir etwa ein Haus, und an dessen Fassade sehen wir eine mächtige Säulenreihe, die scheinbar nichts trägt. Sofort ergibt sich der Eindruck des Unnützen, Unzweckmässigen. Denn wir können den Zweck, die Bestimmung jener Säulen gar nicht erkennen. Also es

erfreut nur der Eindruck einer zweckmässigen Konstruktion. Und das Gleichgewicht von Kraft und Last scheint nur ein besonderer, allerdings höchst wichtiger Fall dieser allgemeineren Norm. Wir sehen also, wie innig unsere beiden Gesetze zusammenhängen: scheinbare Zweckmässigkeit genügt häufig nicht; es muss dazu der Eindruck des Konstruktiven treten. Letzterer allein genügt wieder nicht, da wir den Eindruck einer zweckmässigen Konstruktion verlangen. Nun können wir wieder die Frage erheben, wie wird dieser Eindruck hervorgerufen? Das nächstliegende ist abermals wirkliche, zugrundeliegende, zweckmässige Konstruktion. Aber der Fälle sind gar viele, wo diese sich für den Eindruck nicht zu erkennen gibt. Da bedarf es also wieder anderer Mittel. Diese wollen wir abermals schmückende nennen. Es gibt also Schmuck, der den Eindruck des Zweckmässigen hervorrufen soll, und Schmuck, der den des Konstruktiven und zwar des zweckmässig Konstruktiven zu vermitteln hat. Dass es ausserdem noch Schmuck gibt, lediglich als Schmuck, der sonst keine weitere Aufgabe zu leisten hat, braucht wohl nicht erst näher ausgeführt zu werden. Hier wenden wir unsere Aufmerksamkeit der zweiten Art von Schmuck zu. Er kann teils den bereits vorhandenen Eindruck des Konstruktiven steigern, teils auf ihn hinweisen und ihn erst erregen. Säulen, Pilaster usw. dienen häufig zur Steigerung des Eindrucks des Konstruktiven. Für den zweiten Fall seien folgende Beispiele angeführt: Ein wichtiger Schlussstein — der an sich wenig bemerkt würde — kann durch plastischen (z. B. Relief) oder malerischen (z. B. Farbe) Schmuck hervorgehoben werden. Dadurch wird auf ihn die Aufmerksamkeit hingezogen, und dadurch die Auffassung des Konstruktiven wesentlich erleichtert. Das ganze Gerippe eines Baues kann von der Füllung durch edleres Material, oder durch solches von anderer Farbe abgehoben werden. Also auch hier sind überall Mittel verwendet, die an sich für die Konstruktion gleichgültig, aber abgesehen von ihrer Gefälligkeit den Wert haben, sei es den Eindruck des Konstruktiven zu steigern, sei es ihn überhaupt erst zu erregen. Oft dienen die gleichen Mittel zur Erweckung des Eindrucks der Zweckmässigkeit und zu dem des

Konstruktiven. Ein Beispiel bietet die bereits erörterte jonische Säule. All dieser Schmuck, der eigentlich mit zum Wesen gehört, steht auf einer höheren Stufe als jener, der nur äusserlich (wie etwa Stuck) auf das Werk angepappt wird, ohne zu diesem in ein innigeres Verhältnis zu treten. Letzterer könnte ja ganz vom Werk abgelöst werden, und es bliebe doch in den Grundzügen das gleiche. Beim ersteren Schmuck steht die Sache ganz anders: ihn können wir einen organischen Schmuck nennen, da er eine Funktion des betreffenden Organismus uns vor Augen führt. Er ist gleichsam Hautfarbe, Haar, Farbe des Auges usw. des menschlichen Körpers, während der unorganische Schmuck einem zufälligen Kleide vergleichbar scheint. In der Kunst darf aber nichts den Eindruck des Zufälligen machen. Daher ist bei der Verwendung dieser Art von Schmuck Vorsicht und viel künstlerischer Takt vonnöten.

* * *

Unsere Untersuchung ist nun zu Ende gediehen, und es bedarf nur noch einer knappen Zusammenfassung ihrer Ergebnisse: Für den künstlerischen Eindruck kommt nicht wirkliche Zweckmässigkeit in Betracht, sondern solche des Eindrucks. Erstere kann ohne letztere vorhanden sein und umgekehrt. Im letzteren Fall wird der ästhetische Eindruck als solcher nicht beeinträchtigt, wohl führt dann aber die Entdeckung des wahren Sachverhalts zu Enttäuschung und Aerger, die den ästhetischen Genuss zerstören. Dieses auf Betrug hin Arbeiten ist im allgemeinen unethisch und nur dort gestattet, wo eine Enttäuschung nicht eintreten kann (Beispiel: Theater). In vielen Fällen ist der Eindruck von Zweckmässigkeit eine notwendige Bedingung des ästhetischen Geniessens. Hervorgerufen kann er werden teils durch zugrundeliegende wirkliche Zweckmässigkeit, teils durch verschiedene schmückende Mittel, die wir näher betrachteten. Daraus folgt bereits, dass reine Zweckform in den meisten Fällen ästhetisch unzureichend ist. Es können aber auch der Eindruck von Zweckmässigkeit und wirklich zugrundeliegende Zweckmässigkeit gegeben sein, und doch das ganze Werk im höchsten Grade abstossend wirken, weil ein anderes Gesetz nicht

berücksichtigt wurde: das des Konstruktiven. Auch hier führten wir eine ähnliche Untersuchung, dass es für die künstlerische Betrachtung auf den Eindruck des Konstruktiven und nicht auf das in Wirklichkeit Zugrundeliegende ankommt. Ferner erörterten wir, wie dieser Eindruck hervorgerufen wird, und kamen auf diese Weise zu einer Unterscheidung von organischem und unorganischem Schmuck. Ferner zeigten wir, wie eng unsere beiden Gesetze [1]) zusammenhängen: es genügt nicht irgend ein Eindruck des Konstruktiven, sondern es muss der eines richtigen, d. i. zweckmässigen Konstruktiven gegeben sein, da ja der Zweck die Konstruktion bestimmt. Schopenhauers Forderung nach einem Gleichgewicht von Kraft und Last erkannten wir als einen wichtigen Sonderfall unserer allgemeineren Forderung nach einem Eindruck von zweckmässiger Konstruktion.

§ 25. Zur Frage vom phänomenalen Grün. Dem dritten Kapitel dieser Grundzüge dient als Fundament die Dreifarbentheorie Gelb-Blau-Rot, die in neuester Zeit durch Franz Brentano [2]) ihre eingehende Begründung fand. Den strittigsten Punkt dieser Lehre bildet wohl die Grünfrage, denn mit ihr steht und fällt das ganze Gebäude der psychologischen Optik. Knüpfen sich doch an die Entscheidung, ob Grün eine Grundempfindung ist oder eine Mischung aus phänomenalem Gelb und Blau, die weittragendsten Konsequenzen, so dass die unzweifelhafte Bedeutung, welche diesem Problem zukommt, es wohl rechtfertigen mag, wenn wir ihm hier ein wenig unsere Aufmerksamkeit widmen. Zwar hat Franz Brentano bereits die wichtigsten Gründe, die für eine phänomenale Zusammensetzung des Grün aus Gelb-Blau sprechen, überzeugend dargelegt und gegenteilige Bedenken zerstreut, doch ergab unsere

---

[1]) Selbstverständlich sind dies nicht die einzigen Gesetze, die für eine Aesthetik der Architektur und des Kunstgewerbes in Betracht kommen. Man denke nur z. B. an den überaus bedeutungsvollen Satz von der Einheit in der Vielheit. Interessant sind die Fälle, wo der gemeinsame Zweck die Einheit bildet. Doch würden uns derartige Betrachtungen viel zu weit führen.

[2]) Fr. Brentano: „Untersuchungen zur Sinnespsychologie", Leipzig, 1907; vgl. dazu meine ausführliche Besprechung dieses Werkes in der Philos. Woch., VIII, 12/13.

Untersuchung über die emotionelle Wirkung von Farben und Farbenkombinationen gar manche Anhaltspunkte, die geeignet scheinen, teils Brentanos Lehren eine starke vorgängige Wahrscheinlichkeit zu verleihen, teils die reiche Ertragsfähigkeit seiner Hypothesen nachzuweisen. Davon soll nun im folgenden die Rede sein!

Wenn wir von Farben sprechen, so meinen wir hier — wie überhaupt in dieser Arbeit — stets Farben im eigentlichen Sinne, in welchem sie lediglich als Objekt unserer Gesichtsanschauung, nicht aber als in Wirklichkeit bestehend erkannt werden. Wenn wir demnach Grün als Blau-Gelb erklären, sind wir der Ansicht, hier liege eine phänomenale Mischung vor, und zwar eine solche aus phänomenalem Blau und Gelb.

A. Beachten wir zuerst, was aus den in § 5 und 6 dieses Buches geführten Untersuchungen für unsere Frage sich ergibt; oder anders ausgedrückt: welche Ergebnisse liefert das Problem der emotionellen Wirkung der einzelnen Gesichtsqualitäten zur Festlegung der Grundempfindungen?

1. Fasst man Grün als Grundfarbe, so ergeben sich Gelb-Grün und Blau-Grün als sekundäre Farben. Bei diesen Qualitäten bemerkt man leicht ein unzweifelhaftes Ueberwiegen des Gelb bezw. des Blau, und auch der Gefühlseindruck ähnelt ziemlich stark dem der genannten Grundfarben. Bei den anderen sekundären Farben — Violett und Orange — halten sich aber die beiden sie zusammensetzenden Grundfarben sozusagen im Gleichgewicht und vereinigen sich zur Schaffung von etwas relativ Neuem. Und das gleiche gilt vom Gefühlseindruck, der gleichsam ein Mittleres bildet zwischen dem zweier Grundfarben, nicht aber einseitig dem einer besonders verwandt sich zeigt. So kann man denn Gelb-Grün und Blau-Grün nicht in eine gleichberechtigte Stellung zu Violett und Orange setzen, wohl aber zu Rotviolett, Blauviolett, Rotorange oder Gelborange, denn diesen Qualitäten eignen alle jene Besonderheiten, die wir hinsichtlich Gelb-Grün und Blau-Grün antreffen. Rotviolett, Blauviolett, Rotorange und Gelborange sind nun sog. tertiäre Farben, d. h. Qualitäten, die zwischen einer primären und sekundären liegen; da wäre es nun zu erwarten, dass Grün-Gelb

und Blau-Grün die gleiche Stellung zukommt; oder anders ausgedrückt: dass Grün nicht eine primäre, sondern eine sekundäre Qualität ist. So glaube ich darin einen Hinweis zu erblicken für die Zusammensetzung des Grün aus Blau-Gelb.

2. Wir sahen, dass sich die Gefühlsbetonung des Grün herleiten lässt aus der von Blau und Gelb. Fragen wir uns nun einmal, ob es denn möglich ist, die Gefühlsbetonung des Rot, Blau oder Gelb aus denen der benachbarten einfachen Qualitäten begreiflich zu machen. Für Rot müssten wir Gelb-Blau in Betracht ziehen. Selbst wenn die Möglichkeit bestünde, aus der Mischung dieser Qualitäten ein Rot zu erhalten, wäre dessen Gefühlscharakter dann ganz unbegreiflich: Sollte etwa der stark erregende, feurige Eindruck sich in Hinsicht auf das melancholischsehnsüchtige Blau erklären lassen? — Für Gelb kämen Rot-Grün in Betracht, für Blau wiederum Rot-Grün. Sollten vielleicht die ganz verschiedenen Gefühlseindrücke des Gelb und Blau sich aus den gleichen Ursachen erschliessen lassen? Der Widersinn liegt auf der Hand. Es zeigt sich also völlig unmöglich und führt zu den gröbsten Absurditäten, den Gefühlscharakter der einfachen Qualitäten Rot, Gelb, Blau in Beziehung auf die benachbarter Farben erklären zu wollen. Und es ist dies ja ganz klar: ihre Qualitäten bilden ja die eigenartige Grundlage, auf denen das andere sich aufbaut, und können als letzte Elemente nur in sich, nicht aber in Hinsicht auf anderes begriffen werden.

Wäre es da aber nicht im höchsten Grade verwunderlich, wenn Grün hier eine Ausnahmsstellung bilden würde? Ja würde dies nicht geradezu dem Wesen einer einfachen Qualität zuwiderlaufen? Und die völlige Analogie zu der Erklärung der Gefühlscharaktere von Violett und Orange, die sich als sekundäre Farben wohl aus den einfachen, sie zusammensetzenden deuten lassen, legt sie es nicht nahe, dass Grün die gleiche Stellung wie ihnen gebührt, also der Rang einer sekundären Qualität? Dann schwinden all die genannten Schwierigkeiten, und alles zeigt sich leicht begreiflich, während wir sonst geradezu vor Unbegreiflichem stehen. Liegt da nicht ein deutlicher Hinweis für jeden Vorurteilslosen vor, Grün als Blau-Gelb zu betrachten,

oder doch wenigstens eingehend sich mit dieser Hypothese zu beschäftigen, die so ertragsreich scheint, dass unter ihrer Annahme schwere Bedenken weichen, deren Beseitigung auf anderen Wegen kaum möglich scheint.

3. Für die Erklärung der Gefühlstöne aller Gesichtsqualitäten reicht hin — wie wir bereits wissen — die Angabe von Helligkeit, Sättigung und die Kenntnis der emotionellen Wirkung von Gelb, Blau, Rot und die der tonfreien Töne. Wir können hier also völlig das Grün ausschalten. Dies ist nach unserer Lehre nicht nur leicht verständlich, sondern geradezu notwendig. Den Anhängern der Vierfarbentheorie, die Grün als letztes Element fassen, erwächst hier wieder eine neue Schwierigkeit; denn sie müssen doch irgendwie die Frage beantworten, wie man ohne das Grün auskommen kann, und wie so diese Qualität eine solche Ausnahme gegenüber Gelb, Rot, Blau bildet. Und so kann uns auch da — wie so oft — der Satz: entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem ein guter Leitstern sein. Auf unseren Gebieten liegt aber nicht nur nicht eine necessitas vor, sondern die neue Statuierung türmt geradezu Hindernisse auf, die nicht leicht wegzuräumen sind. Eine endgültige Entscheidung vermag natürlich auf Grund dieser Betrachtungen allein nicht gewonnen werden; aber wer könnte leugnen: dass das Zünglein der Wage für uns zeugt. Immer stärker muss sich uns die Vermutung aufzwingen, Grün sei Blau-Gelb.

B. Wir wollen nun danach trachten zu ermitteln, welche Ergebnisse für die Grünfrage die in § 7—10 angestellten Untersuchungen liefern. Manches geht unmittelbar aus dem früher Gesagten hervor, dies bedarf also lediglich kurzer Erwähnung; von anderem, das noch nicht zur Sprache kam, mag etwas ausführlicher gehandelt werden. Es wird uns hier nicht so sehr darauf ankommen, Beweise zu sammeln, die auf diesem — gleichsam indirekten — Wege naturgemäss nicht in voller Schärfe erbracht werden können, sondern zu zeigen, welche Vorteile unsere Theorie gegenüber den anderen in ihren Konsequenzen bietet, was doch sicherlich zur Erhöhung ihrer Wahrscheinlichkeit beiträgt, und auf einiges hinzuweisen, das für die Zusammensetzung des Grün aus Blau-Gelb zu sprechen scheint.

1. Lipps[1]) sagt: „Neben den ... vollen Kontrasten ... stehen die mittleren Intervalle. Dagegen stehen Grün und Blau einander allzu nah; sie sind nicht klar genug geschieden; beide sind in gewisser Weise dasselbe und auch nicht dasselbe. Darum ist die Verbindung von Grün und Blau die wenigstgefällige Verbindung benachbarter Grundfarben." „Der Sachverhalt bei den missfälligen kleinen Intervallen ist derselbe, wie bei der Verbindung von Grün und Blau, im Vergleich etwa mit der Verbindung von Rot und Gelb. Grün und Blau, so sagte ich, scheinen in gewissem Grade dieselbe Farbe und doch wiederum nicht. Auch in ihnen scheidet sich nicht das Gemeinsame von dem, was sie unterscheidet." In derartige Schwierigkeiten müssen alle diejenigen geraten, die Grün als Grundfarbe fassen! Warum fällt denn Blau-Grün so ganz aus der Gruppe der mittleren Intervalle? Woher rührt denn diese eigentümliche Verwandtschaft von Blau und Grün, die Lipps doch rätselhaft erscheinen muss? Wie kann sie denn erklärt werden? Woher stammt auch die Uebereinstimmung mit den kleinen Intervallen?

Und all diese Fragen sind gelöst, wenn man Grün als Gelb-Blau fasst und die Ansicht verlässt, wir hätten es da mit einer Grundfarbe zu tun. Blau-Grün gehört dann zu den missfälligen kleinen Intervallen usw. So erscheint auch hier die Dreifarbentheorie im Vorteil. Bei ihrer Annahme schwinden die Ausnahmen und Bedenken, und alles fügt sich leicht und zwanglos den genannten Regeln.

2. Nimmt man Grün als Grundfarbe, ergibt sich unter den sechs möglichen Verbindungen sekundärer Qualitäten auch die von Gelbgrün mit Blaugrün. Fällt diese Zusammenstellung nicht aber ihrem Eindruck nach unter die Klasse der kleinen Intervalle, um so mehr, wenn man bedenkt, dass diese Farben nicht allzuschwer als Modifikationen der nämlichen Qualität aufgefasst werden können. Wäre dies etwa bei Orange-Violett möglich? Warum hier diese Verschiedenheit, und dort die innige Verwandtschaft? Gibt dies nicht zu denken, insbesondere, wenn wir zu Gelbgrün-Blaugrün eine genaue Analogie finden bei Rot-

[1]) Lipps, a. a. O. I, S. 432, 435.

violett und Blauviolett, Gelborange und Rotorange? Also auch hier türmen sich Schwierigkeiten auf gegen die Annahme, Grün sei eine Grundfarbe, und auch verfliegen sie, wie Spreu im Wind, wenn wir diese Annahme fallen lassen und unsere Hypothese zur Geltung bringen.

3. Zeigt sich nicht bei den Zusammenstellungen Grün-Gelb = Grün, Grün-Blau = Grün, eine weit innigere Verwandtschaft als etwa bei Blau-Violett, Rot-Orange usw.? Aehnelt diese Verwandtschaft nicht vielmehr der, die wir bei Orange-Gelborange, Orange-Rotorange usw. antreffen? Ergeben sich nicht auch da Ausnahmen für die Anhänger des einfachen Grün?

4. Wir begegnen ferner — wie uns ja bereits bekannt ist — bei Violett-Orange z. B. einer gewissen Gleichmässigkeit oder Ausgeglichenheit, wie man noch besser sagen könnte. — Wieso vermissen wir sie bei Orange-Gelb = Grün und Violett-Blau = Grün, so dass ihre Wirkung sich ungünstiger gestaltet? Wieso erscheint uns die Verwandtschaft dieser Qualitäten weit enger, als die von Violett-Orange? So steigen auch hier wieder Fragen auf, deren Beantwortung sich von selbst ergibt, wenn wir Grün als Blau-Gelb fassen.

5. Wir wiesen bereits im vorhergehenden darauf hin, dass die Lehre von der Totalität sich nur in Einklang bringen lässt mit unserer Dreifarbentheorie. Hält man also erstere Hypothese für richtig, so erweist sich die Annahme der zweiten als ein Gebot der Konsequenz; oder anders ausgedrückt: die erste Hypothese bedarf der zweiten als Fundament.

6. Ist die Tatsache nicht auffallend, dass von allen Triaden Gelb-Blau-Rot die wohlgefälligste ist, und ihr nachfolgend dann Orange-Violett-Grün kommt. Können die Anhänger der von uns bekämpften Lehren begreiflich machen, warum denn nicht etwa Rot-Grün-Gelb oder Rot-Grün-Blau, oder Gelbgrün-Blaugrün-Violett den genannten Verbindungen an Wohlgefälligkeit gleichkommen oder wenigstens recht nahestehen, da es doch nach ihrer Lehre zu erwarten wäre?

* * *

So wäre denn diese Untersuchung beendigt; und wir sind vielleicht dem uns gesteckten Ziel nahe gekommen: darauf aufmerksam zu machen, dass die Dreifarbentheorie Gelb-Blau-Rot in ihren Konsequenzen schwerwiegende Vorteile bietet. Heuristischen Wert muss man ihr also ohne Zweifel zusprechen. Wir fanden aber auch gar manches, was geradezu auf die Zusammensetzung des Grün aus Blau-Gelb hinzuweisen scheint.

Wer im Grün Blau-Gelb bemerkt, wem diese Tatsache als Erlebnis unmittelbar gegeben ist, der bedarf natürlich keiner langen Beweise und Erörterungen. Wer aber diese Zusammensetzung nicht bemerkt, der sollte doch nicht aus seinem Nichtbemerken auf ein Nichtvorhandensein schliessen, ohne alles reiflich erwogen zu haben, was für und gegen spricht. In ihren Folgerungen kann man die Ansichten auf ihre Richtigkeit hin prüfen. Franz Brentano hat nun gezeigt, dass die Lehre vom Grün als Gelb-Blau mit allen Tatsachen, welche die Optik darbietet, im Einklang steht, während die anderen Theorien — die eine an dieser, die andere an jener Stelle — versagen. Mir lag es daran, weitere Schlüsse zu ziehen, und so die Lehre auf einem Gebiet zu prüfen, das hinsichtlich dieser Fragen meist arg vernachlässigt wird. Und ich glaube, dass diese Prüfung sehr zugunsten dieser Lehre ausfiel!

Wir erwähnten bereits, welch weitreichende Folgen an die Grünfrage knüpfen: Folgen für die Physiologie, Psychologie und Aesthetik. Handelt es sich hier doch um Erkenntnisse des Elementarsten, die „selbst wenn klein und unscheinbar in sich", ihrer „Kraft nach immer ganz unverhältnismässig grosse sein" [1]) werden; und vor allem kommt es doch darauf an, die ersten Probleme zu lösen. Sie sind die Grundpfeiler, auf denen sich dann stolze Gebäude erheben können. Aber die Bauten stürzen, wenn die Stützen schwanken. Und zu ihrer Sicherung hoffe ich einen kleinen Beitrag hier geliefert zu haben. —

[1]) Brentano, a. a. O. S. 79.

Sachverzeichnis.

